DIE KUNST FÜR ALLE

DREIUNDDREISSIGSTER JAHRGANG
1917—1918

ARTIBUS ET LITTERIS

MÜNCHEN 1918
F. BRUCKMANN A.-G.

Druck von F. Bruckmann A.G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

Orts-Verzeichnis

Gedanken über Kunst

Literarische Anzeigen

II. Bilder

*Verlag der Photographischen
Union, München*

ALBERT WELTI
DER RAUB DER EUROPA

WILHELM VON DIEZ BILDNIS

WILHELM VON DIEZ UND SEINE SCHULE

Vom Unwert der Akademien ist von jeher mehr die Rede gewesen als von ihrem Wert. Adalbert Stifter hat sie als „Staatsmaleranstalten" ironisiert, Waldmüller sich in einer seiner ebenso geistreichen wie giftstrotzenden Flugschriften gegen den akademischen Lehrbetrieb ausgesprochen, während Feuerbach meinte, keine Schule könne mangelndes Talent ersetzen, angeborenes Talent aber bedürfe der Schule nicht — und das sind der Stimmen nur die gemäßigtesten. Weniger Zurückhaltende sagten und sagen frei heraus, jedes Talent ersticke und verkümmere auf den Akademien. Dazu führen sie sogenannte Autodidakten an (Menzel, Spitzweg, im gewissen Sinne auch Leibl), um zu beweisen, daß überall, wo ein Großer und etwas Großes entstand, die Schule unbeteiligt war.

Und doch haben wir da die Diez-Schule als ein prachtvolles Gegenbeispiel, und man kann nicht einmal sagen, damit, daß diese Akademieklasse geraume Zeit hindurch ein wahrer Genie-Brutkasten gewesen, habe sie einen Ausnahmezustand gebildet. Aehnliche fruchtbare Lehrwerkstätten hat es noch manchmal und da und dort gegeben: man braucht nur an das Atelier Coutures in Paris, an die Schule Duprés, an die Werkstätte Liers, an gewisse Klassen der Antwerpener Akademie in den fünfziger Jahren, ferner aus jüngerer Zeit an die Akademie Julien in Paris und an die Höcker-Schule in München zu erinnern.

Bei Diez und seiner Schule liegt der „Fall" allerdings besonders seltsam. Diez selbst muß als ein sogenannter Autodidakt angesehen werden. Er war zwar einmal bei Piloty eingeschrieben gewesen, aber er hielt es da nicht lange aus. Als auch er den traditionellen,

meistern umgetan, als je welche an einer Akademie gelehrt hatten: er hatte für sich — wie vor ihm Spitzweg und gleichzeitig mit ihm Wilhelm Busch — die holländischen und flämischen Kleinmeister der Münchener Pinakothek „entdeckt“. Nicht im Stofflichen, das damals noch allzusehr die Kunst tyrannisierte, folgte er ihnen, sondern in ihrer Art, ein Ding anzusehen, es locker und ungezwungen zu gestalten und weich auszuformen, und in ihrem süffigen farbigen Vortrag. Dieser Kunst der Alten, von denen ihm Wouwerman, Brouwer, Teniers und Ostade die liebsten waren, ging er mit aller Gründlichkeit bis in die technischen Einzelheiten nach. Ihr Schüler war er, und so soll das Wort Autodidakt verstanden sein: nicht im Sinne eines genialischen Gewurstels, das sich den Teufel um das Handwerkliche bekümmert, sondern als ein Schöpfen aus den Quellen unter Umgehung der privilegierten Inhaber und Verschleißberechtigten fixer Kunstrezepte. Ein Meister ist noch nie vom Himmel gefallen, das muß wahr sein, und deshalb glaube ich nicht an das Märchen vom absoluten Autodidaktentum; das ist nichts weiter als eine Ausrede der Faulpelze und ein „Aufsitzer“ für die Snobs. Wilhelm Leibls treffliche Einsicht gehört auch hierher: „Echte Kunst kann sich nur auf dem Boden des Handwerksmäßigen aufbauen.“ Das Handwerk aber will gelernt sein, und da mögen denn, wie sie es für Diez waren, die ganz handwerklich empfindenden und schaffenden alten Meister bessere Lehrer sein, als es Piloty und seine zum Teil heute noch florierenden Schüler und Parteigänger

W. VON DIEZ — HASENSTUDIE

Im Besitz der Galerie Heinemann, München

von Schwind belächelten „Unglücksfall“ des Piloty-Schülers komponieren sollte, kniff er aus und — ward nicht mehr gesehen. So gründlich war diese Akademieflucht, daß späterhin mit einiger Aussicht auf Glaubhaftigkeit der Atelierwitz geprägt werden konnte, Diez habe einen gewissen Ort der Akademie erst kennen gelernt, als er, von Wilhelm von Kaulbach berufen, im Jahre 1870 als Lehrer an die Stätte zurückgekehrt war, an der er einst selbst seine Ausbildung hätte finden sollen. Inzwischen hatte sich Diez allerdings bei besseren Lehr-

WILHELM VON DIEZ RAST

ROBERT SCHLEICH VOR DEM TORE

waren und sind, die in einer Art künstlerischen Größenwahn das fröhliche, ehrliche Handwerk der Malerei verachteten und es einem unechten Künstlerpathos opferten.

Dem alten Akademiedirektor Wilhelm von Kaulbach, der allerdings zuweilen gewagte Extratouren außerhalb seiner zur Würde und zum Direktor-Prestige gehörigen Kartonmalerei liebte, muß man es als Verdienst anrechnen, daß er manchen Widerständen zum Trotz den dreißigjährigen Diez als Lehrer an die Akademie berief. Der Werdegang dieses jungen Künstlers war gewiß nicht dazu angetan, ihn zum akademischen Lehrer zu qualifizieren, auch seine Herkunft, sein Mangel an Beziehungen, seine rauhen Lebensformen, sein Hang zur Einsamkeit — wie gern stand er als stummer Angler in einem verborgenen Winkel am Semptflüßchen bei Erding! — ließen ihn dafür wenig geschickt erscheinen. Zudem gab es zur Zeit seiner Berufung noch nicht allzu viele abgeschlossene „fertige“ Werke, „Kompositionen“, wie man es damals nannte, von ihm. Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter“ und für die „Münchner Bilderbogen“, Illustrationen und ähnliche Arbeiten lagen wohl vor, als

WILHELM DÜRR

MADONNA

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

BRUNO PIGLHEIN BILDNIS DES DICHTERS PAUL

malerische Leistungen aber waren nur Studien vorhanden, die Diez zur Schulung seines Formengedächtnisses gemalt hatte, nicht um sie später zu „Kompositionen“ auszuwerten. Allerdings waren diese Studien von einer malerischen Delikatesse und Feinheit, daß vor ihnen ein kunstempfängliches Herz aufjubeln durfte: es sei nur an ein Stück von der Qualität des „Toten Rehs“ in der Berliner Nationalgalerie oder der Hasenstudie (Abb. S. 2) erinnert!

Kurz und gut: Diez wurde im Jahre 1870 als Lehrkraft an die Münchner Akademie berufen, erhielt eine Malklasse, bald auch eine Komponierschule und wurde darauf zum Professor ernannt.

Wie ein Lauffeuer war die Kunde von der „neuen Weise“ des jungen Lehrers durch die Akademie gegangen. In einem Notizbuch Ernst Zimmermanns, der später eine der glänzendsten Erscheinungen der Diez-Schule wurde, findet man die Stimmung, die Diezens Lehrtätigkeit auslöste, in einer spontanen Niederschrift getreu gespiegelt. Im „Affenkasten“ beim Augustinerbräu, wo, wie zu Gottfried Kellers Tagen, auch im Jahre 1870 die Akademiker zusammensaßen, gab es — nach Zim-

EMIL KEYSER ALTE FRAU

Im Besitz der Galerie Heinemann, München

mermanns Aufzeichnung — gruselig schöne Geschichten von dem neuen Lehrer und seiner Schule zu hören. Da wurde berichtet, daß man bei Diez mit ganz breiten und überaus weichen Pinseln male, daß man über-überlebensgroße Studienköpfe mache, daß es keine Kartons gäbe, daß aber der junge Professor „saugrob", wie er einmal sei, einem keine Schlamperei in der Zeichnung hingehen lasse, obwohl der Unterricht ganz auf die Malerei eingestellt werde.

Der Zulauf, den Diezens Atelier sogleich aus den Klassen der anderen Professoren, durch Neueintretende und durch Schüler, die von auswärtigen Akademien zugezogen waren, erfuhr, wuchs so ins Große, daß die Kunstbeflissenen, die sich bei Diez hatten einschreiben lassen, in drangvoll fürchterlicher Enge in den Räumen, die damals noch im alten Akademiegebäude an der Neuhauserstraße untergebracht waren, bis auf den Gang hinaus standen. Da mußte Rat geschaffen werden. Man schritt zur Errichtung einer „Filiale" der Diez-Schule, und es wurden ihr ein paar Räume im Glaspalast angewiesen. Da war es nun im Winter reichlich luftig und das

PAUL HÖCKER

BILDNIS DER MUTTER DES KÜNSTLERS

ALOIS ERDTELT DER RAUCHER

AUGUST HOLMBERG BURG IN FÜSSEN

starke Heizen der provisorisch aufgestellten eisernen Oefen, sowie das Verkleben der zahlreichen Sprünge und Fugen in den Scheiben des gläsernen Hauses konnten das Uebel nicht beheben. Es wurde damit nicht viel anderes bewirkt, als daß man auf der einen Seite schmorte, auf der andern aber weiterfror. Indessen wann hätten jemals solche äußerlichen Dinge wie Katarrhe und rheumatische Schmerzen die Begeisterung kunstentflammter Jugend zu dämpfen vermocht? Man blieb und malte weiter, hielt gute Kameradschaft untereinander und verband sich auf Gedeih und Verderb mit dem Meister. Man darf nicht vergessen: anders als heute war damals der akademische Verkehr. Man stand sich menschlich näher. München war auch noch nicht die große Stadt, in deren uniformierendem Getriebe heute auch die starke Individualität und die originelle Persönlichkeit nicht mehr leicht aufkommt. Damals galt der Künstler alles. Die Künstlerschaft genoß Freiheiten, die sonst keinem Stande zugebilligt wurden. Die Künstler bildeten aber auch das belebende Element in dem gesellschaftlichen Gesamtbild. Und darauf waren sie nicht wenig stolz. Ihre ungeschriebenen Privilegien nützten sie weidlich aus. Sie gaben den Ton an im „Affenkasten", im Café Probst, bei Lettenbauer, im Englischen Kaffeehaus und wo sonst ihre Zirkel tagten. Zur Faschingszeit und im Mai feierten sie ihre geistreichen Feste, die nicht weniger Kunstwerke waren als ihre Gemälde und Plastiken. Ganz von selbst, ganz natürlich ging in den siebziger Jahren die führende Rolle bei der Inszenierung und Durchführung dieser Feste an die Diez-Schule über. Hier waren die jungen Genies, denen am meisten einfiel, hier gab es die starken Begabungen für dekorative Wirkungen, für farbige Effekte.

JOSEF WEISER DOPPELBILDNIS

Da saß man denn abends froh beim Krug, ein Haufe interessanter bedeutender Köpfe, wie sie Ernst Zimmermann auf seinem köstlichen Franz-Halsisch wirkenden Gemälde „Tischgesellschaft“ vereinigt hat, und heckte in der angeregten Runde nicht nur künstlerische Pläne aus, sondern beriet auch sehr ernsthaft, welche „Idee“ der nächsten Akademikerkneipe zugrunde liegen sollte, oder in welches Kostüm man die Diez-Schule bei dem lenzlichen Ausritt in die Laubwälder des Isartals stecken werde. Das wundervolle Landsknechtsfest, das 1879 im Buchenwald bei Großhesselohe gefeiert wurde und mit der fingierten Erstürmung von Schwanthalers Burgstall Schwaneck endete, ist nach Einfall und Ausformung der Triumph der Diez-Schule, Alles romanisch-italienische Schnörkelwerk, auch die Feierlichkeit einer allzu philologisch erfaßten Antike und der pseudoklassische Historizismus Pilotys wurde mit diesem heute noch unvergessenen, ganz vom Geist Wilhelm Diezens und seiner Schule erfüllten Fest überwunden: hier herrschte das Nur-Malerische, das Freie, Ungebundene, das prächtige Spiel unverbrauchter Kräfte: die unbändige Lebenslust der Jugend wuchtete hinein, und so kam etwas Ganzes zustande. Von der Fülle der künstlerischen Anregungen aus diesem Freilichtfest mit seinen beängstigend echten Heerbann- und Troßleuten, mit Marodeuren, Vagabunden, Marketendern und so weiter, konnten die Malklassen der Akademie, wenn sie wollten, ein halbes Jahrzehnt leben, ohne sich in den Motiven zu wiederholen. Das war doch was anderes als das Zeichnen nach Gips oder das mühsame Abmalen des ewig einen, akademisch steif gestellten Aktmodells: das war das Leben selbst, das in der heiteren Maskerade einer sorglosen, farbenfreudigen und herzbewegenden Vergangenheit zu den schönheitstrunkenen Augen der Künstlerjugend sprach.

So flossen in der guten Zeit, da Wilhelm Diez die ersten Erfolge seiner Lehrtätigkeit

FRANK DUVENEK PFEIFENDER JUNGE

HEINRICH WEBER

STILLEBEN

Im Besitz der Galerie Heinemann, München

ALFRED SPRING — IM WIRTSGARTEN

Im Besitz der Galerie Heinemann, München

WILHELM TRÜBNER BILDNIS

Kleinmeister. Der Zauber einer starken, natürlichen und in ihrer Natürlichkeit überzeugenden Persönlichkeit, wie sie Wilhelm Diez war, wirkte bei den Erfolgen zweifellos mit. Es darf aber auch nicht übersehen werden, daß in diesem Atelier die Anregung von Schüler zu Schüler eine außerordentlich fördernde war. Der Lehrer war mit dieser gegenseitigen Förderung der Schüler überaus einverstanden. Denn ihn plagte keineswegs der Ehrgeiz, das Münchner Kunstleben mit Miniaturausgaben seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit, mit kleinen Diezen, zu bevölkern und seine Art zu malen, sowie seinen Stoffumkreis als den allein gültigen hinzustellen. Im Gegenteil: Leute wie Heinrich Breling, F. von Puteani und W. Velten, die sich nach Stoff, Auffassung und Ausformung eng an den Lehrer anlehnten, haben ihm wohl am wenigsten gefallen, wie auch wir heute sagen müssen, daß Künstler dieser Art, mögen sie auch ihr Handwerk trefflich verstanden haben, die Diez-Schule

reifen sah, zwischen frohen, angeregten und anregenden Festen und ernster, strenger Arbeit die Tage hin. Diez verfügte in seiner Klasse, deren Wirksamkeit sich auf mehr als dreieinhalb Jahrzehnte erstreckte, stets über ein vorzügliches Schülermaterial. Allerdings der homogene Charakter, der die Schule in ihrem ersten Jahrzehnt charakterisiert, hat nicht bis zuletzt standgehalten: das, was man so recht unter der „Diez-Schule" versteht, wird von dem Jahrzehnt 1870 bis 1880 umschlossen. Da gibt es außer dem Leibl-Kreis nichts in der deutschen Kunst, das hinsichtlich rein malerischer Qualität mit Diez und seiner Jüngerschaft in Wettbewerb treten könnte.

Fragt man den Gründen nach, die Diezens Lehrerfolge bewirkten, so ist die Antwort gar nicht so leicht. Auf jeden Fall muß es mehr gewesen sein als ein auf das rein Technische gestellter Unterricht und der Hinweis auf die von Diez selbst geschätzten holländischen

nicht weiterführten. Sie blieben innerhalb der Schulatmosphäre und entraten der Entwicklung. Insofern ist auch Friedrich Pecht schlecht beraten, wenn er von Diez behauptet, man könne ihn kaum einen guten Lehrer nennen, da sich seine ausgesprochene Eigenart auf seine Schüler nicht übertragen lasse. Welche Verkennung der Aufgabe ienes Lehrers! Gerade das macht ja den guten Lehrer aus, daß er seinen Schülern nicht seine Art aufzwingt, sondern daß er sie vor dem Nachahmen bewahrt.

Und das ist ihm auch gelungen. Wer sich noch der außerordentlich aufschlußreichen Ausstellung „Die Diez-Schule" — vor etwa zehn Jahren — erinnert, eine Veranstaltung, die man den Bemühungen der Galerie Heinemann in München verdankt, wird der Mannigfaltigkeit in Auffassung und Ausformung bei den dort vereinigten Kunstwerken mit Vergnügen eingedenk sein. Trotzdem gab

LUDWIG HERTERICH ▫ DIE AUFSTÄNDISCHEN BAUERN ZWINGEN DIE GRÄFIN WESTERBURG, SIE ZU BEDIENEN

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

WILHELM RÄUBER BILDNIS VON WILHELM DÜRR

es kein Auseinanderflattern des Gesamtbildes, keine Zersplitterung des Eindrucks. Ueber den ganz selbstverständlichen Qualitätsstandpunkt hinaus bestand doch irgendeine Gemeinsamkeit aller dieser Werke, die zwar nicht sinnfällig war, nicht sofort in die Augen sprang, die man aber unbewußt verspürte, es war eine Art Schul-Parfüm, das mit aller Deutlichkeit die Arbeiten der Diez-Schüler, unter denen sich auch so manche kleinere, aber ihre Kraft vorzüglich nützende und höchst liebenswürdige Begabung fand, von denen der Piloty- oder Lindenschmit-Schüler unterschied. Wie soll man es erklären? Es scheint über technische Einzelheiten und über die Ergebnisse des von Diez angeregten Studiums der Holländer hinaus ein mehr geistiger Zug: ein demokratischer Zug in der Diez-Schule am Werk gewesen zu sein, der gegen das reserviert-aristokratische Wesen und die bis dahin gebräuchliche Hochgestochenheit der Akademien Front machte. Nicht im Sinne „plebejischer Motive“, wie ein Kunstgeschichtsschreiber jener Zeit dachte, sondern in der ganzen Stimmung, die gegen steifes Herkommen und gegen die Uebernahme versteinerter Ueberlieferungen war. Das lag vielleicht in der Blutmischung der Generation, die als erste bei Wilhelm Diez einzog und deren Wesen lange nachwirkte: das waren Leute, die um das Jahr 1848 das Licht der Welt erblickt hatten; mag sein, daß ein Schuß des Revolutionsgeistes, der damals durch das deutsche Land zog, in ihrem Blute weiterrumorte und für den geistigen Aufbau ihres Wesens verantwortlich zu machen ist.

C. SCHULTHEISS WEIBLICHER KOPF

Schülerlisten wurden seinerzeit in den einzelnen Professoren-Ateliers der Münchner Akademie nicht geführt; wir können daher heute nicht mehr genau angeben, welche Künstler bei Diez lernten. Wir können auch die Gesamtzahl seiner Schüler nicht feststellen, und mancher kleinere, bescheidenere Künstlername ist sicherlich bei den nachträglich aufgestellten Listen übersehen worden. Indessen erkennen wir deutlich drei merkbar geschiedene Perioden der Schule: die erste knüpft sich an die Namen Ernst Zimmermann, Bruno Piglhein, Frank Duveneck, Ludwig Löfftz, Wilhelm Trübner, Alfons Spring und Gotthard Kuehl und umfaßt die erste Hälfte der siebziger Jahre. Das ist die Zeit der Studienköpfe und des „vergeistigten" Historienbildes. Die zweite Gruppe, die kurz vor und nach 1880 bei Diez eintrat, besitzt in Ludwig Herterich, Paul Höcker, Adolf Hölzel, Wilhelm Dürr und Karl Stauffer-Bern ihre besten und in ihren Wirkungen einflußreichsten Leute; in ihnen erwachsen dem Sezessionismus Führer und ist ein starkes Gefühl für dekorative Wirkungen lebendig. Und endlich erscheint die Schar der Nachzügler, so um 1888 bis herunter zum Jahr 1900, unter denen sich z. B. Joseph Damberger, Robert Breyer, Fritz Mackensen, Fritz Oßwald und — man höre und staune! — Max Slevogt befinden. Alle diese Künstler und die vielen Ungenannten, darunter jene, die sich bald von Diezens Bahnen entfernten, in ihrem Wesen zu charakterisieren und den Punkt zu finden, wo in ihrer Entwicklung die Diez-Schule einhakt, ist im Rahmen dieser Andeutungen und Bemerkungen weder beab-

GOTTHARD KUEHL VISKULENHOF

sichtigt noch durchführbar. Für den Kunstfreund, der in der Malereigeschichte der letzten drei Jahrzehnte nur ein wenig Bescheid weiß, verknüpfen sich an und für sich mit jedem dieser Namen so feste Vorstellungen, daß es sich erübrigt, diese Vorstellungen im einzelnen mit Worten zu umschreiben. Die Namen selbst aber verbürgen einen Stoff-, Auffassungs- und Ausformungsreichtum (und die Abbildungen zu diesem Aufsatz geben davon wenigstens einige charakteristische Proben), daß man nicht zuviel sagt, wenn man die Diez-Schule die Wiege der gesamten modernen Münchner Malerei und darüber hinaus eine Stätte der besten Anregungen für die ganze deutsche Kunst nennt. Letzten Endes bereitete die Diez-Schule der erfrischenden Bewegung des Sezessionismus die Wege, und der neue dekorative Monumentalstil, auf den wir uns heute etwas zugute tun, kommt nicht etwa von Piloty und Makart her, sondern schlägt eine seiner Hauptwurzeln in dieses Münchner Meisteratelier.

Endlich hat Diez in seinen Schülern den deutschen Akademien eine stattliche Anzahl ihrer besten Lehrkräfte gegeben. Löfftz war der erste, der (im Jahre 1880) selbständig mit einer Klasse an der Münchner Akademie neben seinen Lehrer trat, und es ist ein artiger Zufall, daß er hernach sogar der Direktor seines ehemaligen Lehrmeisters wurde, da ihm nach Pilotys Tod die Leitung der Münchner Akademie anvertraut wurde. Besonders aber fand Diez in seinem Schüler Paul Höcker späterhin — gleichfalls an der Münchner Akademie — einen scharfen Konkurrenten in der Beliebtheit als Lehrer. In Höckers Atelier wiederholte sich das Schauspiel, das einst die Diez-Schule dargeboten: wiederum war ein „Geniekasten“ beisammen. Diez selbst mochte daran seine Freude haben: ein bißchen großväterlich und wehmütig zwar, aber doch voll Genugtuung, daß er, der noch als Achtundsechzigjähriger (er starb am 25. Februar 1907) voll Schaffensfreudigkeit und voll Bildkraft war, seine legitimen Urenkelschüler erleben konnte, die ihm, wie einst seine eigenen Schüler, Ehre machten. Daraufhin konnte er beruhigt schlafen gehen; er wußte: der Samen, den er ausgeworfen hatte, ging auf und wirkt weiter.

Für die Entwicklungsgeschichte der Münchner Malerei bildet Diez und seine Schule den Angelpunkt.

GEORG JACOB WOLF

ALOIS GABL SINGSTUNDE

Im Besitz der Galerie Heinemann, München

LUDWIG VON LÖFFTZ LANDSCHAFT MIT REGENBOGEN

Verlag der Photographischen Union, München

REINHOLD MAX EICHLER
ROSEN-IDYLLE

HERMANN HALLER SÄERIN

HERMANN HALLER

Seit etwa einem Jahrzehnt erscheinen auf den Ausstellungen der Jungen und Jüngsten in Wien, Berlin, in den Städten am Rhein, in der Schweiz Arbeiten des Bildhauers HERMANN HALLER, der 1880 als Berner geboren, in Rom 1905 von der Malerei zur Plastik überging, von 1909 bis zum Kriegsausbruch in Paris arbeitete und sich 1915 in Zürich niedergelassen hat. Als ob die in München und Stuttgart auf die Malerei verwendeten Jahre die Gestaltungskraft und die Einsichten des Bildhauers still angesammelt und aufgestaut hätten, vollzog sich seine Entwicklung in beschleunigtem Ablauf und mit ganz außergewöhnlicher Intensität. Mit Staunen wohnten seine Freunde diesem Wachsen und raschem Aufblühen bei. In entschlossenem Zugreifen sicherten sich bisher verschiedene deutsche Museen, Mannheim, Halle, Frankfurt a. M., Werke seiner Hand, zogen ihn schweizerische Städte zu ehrenvollen und künstlerisch fruchtbaren Aufträgen für öffentliche Gebäude heran.

Die diesem Aufsatz in Abbildungen beigegebenen Arbeiten sind alle seit 1915 in Zürich entstanden. Der für Bronzeguß bestimmte boxende Jack Johnson, etwa 1 m hoch, ist

HERMANN HALLER SCHUTZFLEHENDE

HERMANN HALLER SCHUTZFLEHENDE

HERMANN HALLER TÄNZERIN (BRONZEFIGUR)

eine Erinnerung an Paris. Der Künstler hatte den Neger dort schon einmal, streng frontal mit aufgedrehten Ellenbogen und gleich gestellten Füßen, modelliert; vom Kopf allein hat er auch einen in großen Flächen gehaltenen Eisenguß geschaffen. Die überlebensgroße Justitia und die Schutzflehende sind für das Treppenhaus des Zürcher Bezirksgebäudes entworfen und in Marmor ausgeführt worden. Die zwei stehenden Mädchen gehören zu jenen kleinen Terrakotten, in denen Haller heute unmittelbar nach dem Eindruck des Lebens, doch frei aufbauend für das Lebendige den reifsten und zartesten Ausdruck findet. Der Kopf in Terrakotta mag von seiner Art, ein Bildnis als Skulptur zu gestalten, die alltägliche Erscheinung im Kunstwerk zu verewigen, eine Anschauung geben.

HERMANN HALLER TÄNZERIN (BRONZEFIGUR)

Die kleine schreitende Tänzerin (feuervergoldete Bronze) und der Teilentwurf zu einem Relieffries betonen seine neuerdings entschiedenere Wendung zu weit ausholender Bewegung und reicherer Gliederung, nachdem er bisher seinen Geschöpfen eher eng geschlossene Form und ruhiges Ebenmaß mitzugeben liebte.

Was allen diesen neuesten, nach Material, künstlerischer Absicht und Wirkung ja ziemlich verschiedenartigen Werken gemeinsam ist und sie in gleicher Weise auszeichnet, ist die Klarheit der Form im Großen und ihre Einheitlichkeit in der Anlage: jeder Teil gibt für sich allein auch den Ausdruck des Ganzen und nichts anderes. Diese innere Einheit, die Reinheit in der Uebersetzung der Erscheinung und ihres äußeren Eindruckes in plastische

HERMANN HALLER DER BOXER JACK JOHNSON

Form besitzen, unter anderm Aspekt, schon die allerersten Werke des Künstlers.

Der Kopf des Dichters Alfred Mombert soll, nach einem gelegentlichen Versuch eines Selbstbildnisses, dem jungen Maler den entscheidenden Anstoß gegeben, ihm den Schritt über die Schwelle ermöglicht haben. Er bildete Schädel und Gesicht als Eines, als ungeteilte, kräftige Eiform. In Rom folgen von 1905 ab Masken, Büsten, Reliefs, freie Halb- und Ganzfiguren in Terrakotta. Hier stillt der Künstler seinen Drang zur greifbaren räumlichen Form, die Freude am Volumen, mit massig aufgebauten Gestalten in denkbar einfachster Bewegung, eigentlich nur rein zuständlichem Beharren. Stehen, Sitzen, Kauern, wird — nicht geschildert, sondern recht eigentlich verkörpert: die Funktion, der Zustand als solcher, wird weit eindrücklicher dargestellt als etwa der Mann oder das Weib, das ihr Träger ist. Die Figuren scheinen kaum zu leben, sie sind bloß. Aeußere Bewegung wird ersetzt durch die einfachen Beziehungen der Formen und Gewichte am unbewegten Körper untereinander. Der Rumpf mit der Schulterlinie, der Brust- und Bauchfläche, den Hüften, der Nabelgrube als Mitte, spannt sich in die Breite, flach und mächtig wie ein Schild. Der Kopf, mit der als Mitte des Gesichtes vorspringenden Nase, den zurückliegenden Flächen von Stirne, Wangen, Kinn, stellt sich mit der Schmalseite entgegen, dehnt sich in

HERMANN HALLER TERRAKOTTA-FIGUR

HERMANN HALLER JUSTITIA

HERMANN HALLER

JUSTITIA

HERMANN HALLER PORTRÄTBÜSTE (TERRAKOTTA)

die Tiefe, genau rechtwinklig zur Fläche des Rumpfes. Daraus ergeben sich die beiden einzigen Hauptansichten von vorn, nach der größten Ausdehnung des Rumpfes, und im Profil, nach der größten Ausdehnung des Kopfes. Alle Formen, die paarweise vorhanden sind, erscheinen gleichwertig, als Paar; Schultern, Brüste, Schenkel, Arme haften symmetrisch am Rand der breiten Rumpffläche; das Augenpaar, der zweigeteilte Mund und die Nase hingegen drängen sich in der Mitte des Gesichtes zusammen. Der Künstler wendet alles auf, um derartige Gegensätze und Verwandtschaften sinnfällig zu machen. Wie die Arme den Rumpf umrahmen, so legt sich meist auch ein zweiteiliger Haarkranz um das Oval des Gesichtes. — So gründlich setzt sich der frühere Maler in diesen Arbeiten mit den Elementen der plastischen Anschauungsweise und Formensprache auseinander, daß er in ihnen gleich gültige Meisterwerke schafft und die Aufgabe nicht für sich persönlich, sondern absolut, an sich, für die Menschheit bewältigt.

In Paris erobert er seinen Geschöpfen die Bewegung. Auch schon bei den römischen Terrakotten erleidet die Gebundenheit des vollkommenen Ebenmaßes gelegentlich eine leise Lockerung. Eine eben nur angedeutete Neigung des Hauptes, ein da und dort etwas menschlicheres Lächeln biegt manchmal den strengen Bann zu einem Schimmer von Milde und Anmut. Nun aber löst sich sacht ein Bein vom andern zu gemessenem Schreiten, die Arme suchen ihrerseits mit neuen, noch zögernden Bewegungen das erschütterte Gleichgewicht. Oder es wird bei ruhigem Stehen das Gewicht des Rumpfes etwas aus der senk-

rechten Achse verrückt; der Verschiebung in der Hüfte antwortet eine Schulter, dem Knie ein Arm, der Drehung des Kopfes die Gebärde einer Hand. Mit diesen Abweichungen von Senkrecht und Wagrecht, Breite und Tiefe wachsen die Bewegungsrichtungen und neuen Ansichten ins unzählbare. Die größten Ueberraschungen bringt in dieser Hinsicht die lebensgroße Bronze eines sitzenden jungen Abessyniers. Die Figur soll als Probeleistung gegenüber dem Vorwurf der Unfähigkeit zu getreuem und „schönem" Modellieren entstanden sein. Sie ist denn auch von einer Beredtheit, daß sie fast illusionistisch wirkt.

Eben zur rechten Zeit bot sich Haller die Möglichkeit zur Zusammenarbeit mit dem Architekten in den 1910—1914 neben manchen freien Schöpfungen ausgeführten Nischenfiguren für die Südfassade des neuen Zürcher Kunsthauses. Die schmalen Nischen geboten Beschränkung auf einfache, wenig bewegte Gestalten. Haller lieferte fünf frontal gestellte weibliche Figuren. Die Arme sind an den Leib gelegt; Hals, Rumpf und Beine spielen vollständig frei in klaren Formen und lichten Flächen. Dabei sind die etwa lebensgroßen Sandsteinfiguren als Ganzes eher zart und geschmeidig, im deutlichen Gegensatz zu der massigen Umgebung. Haller gesellt seine Figuren als selbständiges Glied zur Architektur; seine Bauplastik hat ihre besondere Geltung, sie ist nicht bloß dienende stilisierte Zweckform wie andere Architekturteile, sondern Krönung und Schmuck, beseeltes Kunstwerk. So stehen die fünf Figuren verschieden, doch von gleicher Art, in schönem Einklang untereinander und mit dem Gebäude in ihren Nischen. Schreitet die Säerin frei und malerisch belebt durch das streng architektonische Giebelfeld des Winterthurer Museums, liegen die zwei Portalfiguren vor dem Nordeingang der Zürcher Universität, ein Jüngling und ein Weib, jedes fein und reich gegliedert, vor der schweren Sandsteinflucht mit den dicht gereihten, durch alle Stockwerke senkrecht aufsteigenden steinernen Fensterbalken, so zeigt schließlich auch der für einen Fries zwischen dicken Säulen in wuchtiger klassizistischer Architektur bestimmte Reliefentwurf fast zierliche Formen aber in stärkster Bewegung.

Fortschreitende Durchbildung und Bereicherung der Einzelformen bei gesteigerter Bewegung und immer inniger erregtem, fließendem Umriß, dies scheint überhaupt der Weg zu sein, auf dem der Künstler in neuerer Zeit vordringt. Die Formen schwellen und wölben sich von innerer Spannkraft und blühendem, rieselndem Leben. Vielleicht hängt diese Entwicklung zum Teil mit der von Haller bevorzugten Technik zusammen. Schon die großen Terrakotten der Frühzeit wirken bei aller Strenge der Anlage nie starr. Unter der von den Fingereindrücken und ihren Zufälligkeiten fast pointillistisch erhellten Oberfläche der porösen Tonschicht atmet warmes Leben. Haller ist nicht Bildhauer sondern Former. Alle seine Werke gestaltet er mit Finger und Hand in weicher Erde und geschmeidigem, feuchtem Ton; gelegentlich baut er sie sogar als Hohlform, indem er von außen und innen die Wand formt und Wölbung an Wölbung setzt. Karl Hofer hat ihn 1906 so gemalt. Finger und Hand des Künstlers fühlen feiner und bilden weicher als der Meißelschlag auf hartem Stein, und die geknetete Oberfläche wirkt anders als die blanke Haut des ziselierten und polierten Metallgusses oder der gleichzeitig strahlende und Licht aufsaugende Marmor. Die besonderen Gewichts- und Festigkeitseigenschaften der feuchten und der gebrannten Erde gegenüber Stein und zähem Metall bedingen auch eine besondere Behandlung der lastenden und tragenden Teile einer in Ton oder Erde aufgebauten Figur, sofern nicht von vorneherein auf die Ausführung in einer fremden Technik ausdrücklich Bedacht genommen wird.

Dies scheint bei der wundervoll beschwingten und doch nicht zerflatternden kleinen Tänzerin freilich der Fall zu sein — so ist nur eine Bronze gebaut —, auch beim boxenden Johnson; selbst die „Justitia" und die „Schutzflehende" sind stärker auf Bewegung gestellt als irgend sonst eine Hallersche Figur. Hier zeigt sich wieder die künstlerische Absicht gegenüber der ruhigen geradlinigen Architektur, die durch die beiden Figuren in glücklicher Weise belebt und gehoben wird. Im allgemeinen bedeuten aber die hier abgebildeten jüngsten Werke vielleicht überhaupt einen Wendepunkt, einen Anfang neuer, noch vielseitigerer Entfaltung. Der mit diesen Zeilen gebotene Hinweis anf sein Schaffen gilt als Ganzes allerdings dem Künstler der letzten zehn, nicht nur der letzten zwei Jahre, dem Schöpfer der Terrakotten, der bronzenen Mädchen- und Jünglingsfiguren, der „Eva", der „Sehnsucht", des stehenden Mädchens in Marmor, des Pariser Johnson, der „Fruchtbarkeit"*); er gilt dem Meister der wahrhaft plastischen runden Form und des Gleichgewichtes von Spannkraft und Schwere.

W. WARTMANN

---

*) Abbildungen älterer Werke Hallers siehe „Die Kunst" Band XXIX, Seite 188, sowie Band XXXI, Seite 278 und Seite 300.

HERMANN HALLER TERRAKOTTA-FIGUR

HERMANN HALLER ABESSYNIER (BRONZE)

MENZELS RADIERUNGEN

Das graphische Werk ADOLF MENZELS besteht in der Hauptsache aus Holzschnitten oder Lithographien, letztere teils mit Kreide, teils mit der Feder ausgeführt; nur in ganz geringem Maße pflegte der Künstler andere Arten von Reproduktionskünsten. Lithographie und Holzschnitt waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders in den Vordergrund getreten. Sie hatten dem Kupferstich, der im 18. Jahrhundert die führende Rolle innehatte, den Rang abgelaufen, denn sie waren im Gegensatz zu ihm wohlfeilere und für die einen so großen Aufschwung nehmende Buchillustration praktischere Arten der Reproduktionstechnik geworden. Die Verfahren der Lithographie und des Holzschnittes waren im Laufe der Zeit großen Umänderungen unterzogen; sie waren einfacher und handlicher geworden und fanden immer größere Anwendung, während anderseits der Kupferstich und mit ihm seine Schwesterkunst, die Radierung, im Anfang des 19. Jahrhunderts wie ein Stiefkind behandelt wurden. Aber immer wieder hat sie einen oder den anderen Künstler zu einem Versuch gelockt, bis sie in unserer Zeit einen außerordentlichen Aufschwung nahm. Auch Menzel hat sich in diesem Zweige der graphischen Künste versucht und ist dabei kaum minder glücklich und erfolgreich gewesen als bei den anderen graphischen Verfahren. Für den Menzel-Sammler und -Forscher ist das Buch von Dorgerloh über die graphischen Arbeiten Menzels trotz mancher Lücken und Mängel immer noch sehr nützlich und die beste Hilfsquelle. Dorgerloh verzeichnet in seinem Katalog, der im ganzen 1393 Nummern von graphischen Arbeiten Menzels bringt, nur 24 Radierungen des Künstlers, eine unverhältnismäßig kleine Zahl gegenüber den anderen Werken. Ergänzt wird diese Zahl noch um einige Blätter, mit denen Menzel technische Versuche angestellt hat. — Aus Menzels meist sehr trockenen, unkünstlerischen Briefen lernt man viel über seine Arbeit kennen; so schreibt er am 23. Juli 1843 an seinen Freund Karl Arnold: „Ich mache mich inzwischen mit dem Radieren bekannt, ich möchte es gar zu gerne dahin bringen, darin was zu leisten. Es ist eine ganz andere Sache in jeder Hinsicht." Dieser Brief bezieht sich auf seine ersten Versuche auf dem ihm noch unbekannten Gebiet. Unter dem Titel: Radierversuche von Adolf Menzel" sind in Berlin im Verlage Sachse & Cie. 1844 sechs Blatt Radierungen mit einem Titelblatt erschienen (Dorgerloh 1363—1369).

Vier von diesen Blättern zeigen uns kleine stimmungsvolle Landschaftsbilder, in denen das Figürliche nur die untergeordnete Rolle der Staffage spielt. Das erste Blatt bringt eine flache Wiesenlandschaft mit einem trägen sumpfigen Gewässer im Vordergrunde, dessen Ufer von allerlei wirrem Gesträuch und von großblätterigen Wasserpflanzen eingesäumt sind. Helle Sonne liegt über der weiten Ebene, duftig heben sich die Silhouetten der großen Bäume, eines stattlichen Bauernhofes und der wenigen Menschen gegen den lichten Horizont ab. Klarer und härter in der Zeichnung ist Blatt 3. Hier zeigt uns Menzel eine Landschaft an einem Bache, an dessen Ufer sich ein paar Knaben mit Angeln vergnügen. Aber Menzel erzählt uns keine Anekdote, sondern er erzählt uns nur von dem zarten Licht, das über die alte gotische Kirche durch die hohen Laubbäume dringt und über das vom Wind leicht gekräuselte Wasser flutet. Stärker noch legt Menzel in dem Blatte 5 Gewicht

auf eine malerische Wirkung. Ueber einen Rasenhügel mit welkem Gestrüpp am Rande sieht man hinüber auf langgefurchte Aecker und Wiesen, auf eine Landstraße, die von alten Bäumen beschattet sich an einigen Häusern entlangzieht, um sich im Hintergrund im blendenden Licht der Abendsonne zu verlieren. Eine Fülle von Licht ist über die Landschaft gebreitet, unterbrochen durch die langen Schatten der Alleebäume, die über dem Acker liegen. Ganz schwarz und massiv wirkt die scharfe Silhouette des Bauernhauses mit dem hohen Dach, dunkel stehen die Bäume gegen den Himmel, aber überall dringt durch das Geäst der blinkende Schein des Lichtes, in dessen Nebel die fernsten Gegenstände und Personen verschwimmen. Zwei Blätter haben anderen Inhalt. Blatt 4, das einen mit Balken und Brettern belegten Bauplatz darstellt, mit einer Anzahl Personen, möchte man als das am wenigsten geglückte bezeichnen. Besonders das Figürliche ist unterschiedlich herausgebracht; manches erscheint sehr gut der Natur abgelauscht und charakterisiert, manches dagegen wirkt ein wenig trocken und fatal. Blatt 2 ist eine Art Doppelblatt, dessen oberer Teil drei Studienköpfe zeigt, während auf dem unteren eine Anzahl kleiner Figuren dargestellt ist, die auf der Straße gegen starken Wind ankämpfen. Das Blatt kommt in verschiedenen Zuständen vor, die sich durch die Anzahl der Köpfe und Figuren voneinander unterscheiden. Die drei Studienköpfe sind außerordentlich fein und sauber behandelt, aber sie wirken gar zu korrekt und deshalb fast langweilig. Um so lebendiger und charakteristischer ist der untere Teil der Radierung gegeben. Mit viel Humor, mit scharfer Charakteristik der Bewegungen und mit feurigem Temperament hat Menzel diese Reihe kleiner Figürchen hingeworfen. In engem Zusammenhang mit diesem unteren Teil des zweiten

ADOLF MENZEL — ITALIENISCH LERNEN

Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

ADOLF MENZEL ⊡ „RADIER-VERSUCHE“, BLATT 2 (1843)
Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

ADOLF MENZEL ▫ „RADIER-VERSUCHE“, BLATT 3 (1843)
Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

Blattes steht das Titelblatt der Radierversuche, das eine außerordentlich feine, geistreiche Vignette zeigt, wohl das bedeutendste und beste Blatt dieser ganzen Folge. Eine breite Landstraße, auf der ein mit ein paar Leuten besetzter Bauernwagen dahinfährt. Durch den aufwirbelnden Staub sieht man die Silhouetten von arbeitenden Leuten, von einem Haus inmitten hoher, schlanker Pappeln in die Landschaft hineinragen. Sich scharf abzeichnend stehen die Personen gegen den lichten Abendhimmel mit ausdrucksvollen Bewegungen. Die beiden zuletzt besprochenen Blätter unterscheiden sich in künstlerischer wie in technischer Beziehung von den anderen völlig, denn sie tragen den wirklichen Charakter der Radierung, während die anderen mehr in der Technik des damaligen Holzschnittverfahrens oder des Kupferstiches gemacht zu sein scheinen. Man dürfte beispielsweise die drei Studienköpfe des zweiten Blattes als nahe verwandt mit manchen Holzschnitten zu Kuglers „Friedrich dem Großen“ bezeichnen, von dem eigentlichen Charakter der Radierung haben sie wenig an sich. Während die landschaftlichen Stücke und die Köpfe sehr sauber und fast hart gezeichnet sind, ist der Strich bei dem Titelblatt und bei den Figuren im Winde viel skizzenhafter, rascher und genialer. Diese beiden scheinen auch die zuletzt entstandenen der ganzen Serie zu sein, in denen Menzel das Material und seine künstlerische Behandlung schon mehr kennen gelernt hatte. Immerhin muß man staunen, welche Fertigkeit der Künstler in der ihm ganz neuen Technik des Radierens schon als Anfänger bei diesen Blättern besitzt. Die Serie der sechs Radierversuche gehört für den Menzel-Liebhaber zu den wertvollsten graphischen Arbeiten des Künstlers; für den Sammler wird sie stets ein Hauptstück der Kollektion bedeuten.

Im engsten Zusammenhang mit den „Radierversuchen“ steht ein 1843 entstandenes Blatt (Dorgerloh 1372), das ebenfalls eine Landschaft darstellt, nämlich den ehemaligen Schafgraben in Berlin. In vielem ist es den Landschaften der Radierversuche ähnlich, doch scheint hier vielleicht mehr Wert auf das rein Graphische, auf das Schwarzweiß gelegt zu sein, als auf eine rein malerische Wirkung, wie bei jenen Blättern. — Menzel mußte schon in früher Jugend, als er noch in der lithographischen Anstalt seines Vaters in Breslau arbeitete, sein Talent an allerhand Gelegenheitsarbeiten versuchen. Oft mag es ihm, der nach Höherem strebte, recht sauer ge-

ADOLF MENZEL ◻ „RADIER-VERSUCHE", BLATT 5 (1843)
Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

worden sein, solchen Dienst zu tun, der mehr im Handwerklichen denn im Künstlerischen beruhte; aber rasch arbeitete er sich durch seinen Riesenfleiß empor zu prächtigen Leistungen von hoher künstlerischer Qualität. Meier-Graefe meint in seiner Entwicklungsgeschichte darüber: „Menzel zeichnet Speisekarten und dergleichen, manierlich und geschmacklos, wie es sich gehört. Er zeichnet sein ganzes Leben lang geschmacklose Speisekarten, sobald es verlangt wird." Diese Behauptung ist nur sehr bedingt richtig, denn wir müssen, besonders im Anfange, mit den Verhältnissen rechnen, aus denen Menzel herauskommt. Und dann hat Menzel wirklich eine große Anzahl von solchen Speise-, Einladungs- und Festkarten von seltenem Reiz gezeichnet. In dem lehrreichen Werk über Berliner graphische Gelegenheitskunst von Zur Westen können wir gut kontrollieren, wie diese Arbeiten Menzels im Vergleich mit denen von Hosemann und anderen zu bewerten sind. Stets sind seine Blätter erfreulich, niemals langweilig oder gleichgültig. Fast alle diese Blätter sind in Lithographie mit der Feder ausgeführt, aber eines der köstlichsten hat Menzel auf die Radierplatte gebracht: Es ist eine Tischkarte für den Herzog von Meiningen, die Menzel 1843 zeichnete (Dorgerloh 1370). Mitten in einer hügeligen Landschaft mit einer alten Ritterburg ist ein Speisesaal aufgestellt, phantastisch auf zierlichen Säulen ruhend, um die sich schlanke Wendeltreppen emporwinden. Sie führen in den Saal, in dem die prächtig gedeckte Tafel steht, um die sich noch die Dienerschaft zu schaffen macht. Währenddesen steigen auf der linken Treppe die Geladenen empor, paarweise, jeder Herr eine Dame galant an der Hand hinaufgeleitend. Jedes der zierlichen Paare ist in einem anderen Zeitkostüm dargestellt. Rechts hingegen tragen die Pagen und Diener unter Leitung des Marschalls, des Zeremonienmeisters die dampfenden Schüsseln zum Mahle empor. Ueber dem Speisesaal läuft eine Balustrade hin mit einem graziösen schönen Ziergitter und dem Wappen des herzoglichen Hofes. In der Mitte steht das Orchester, das zur Begrüßung der Gäste eben den Einzugsmarsch intoniert. — Als Ganzes ist das Blatt eine geistreiche, vom zierlichen Rokokogeist durchdrungene, fein stilisierte Komposition. In den Details hat der Künstler alles gegeben, was seine leichte Hand an Grazie und Anmut zu geben vermochte. Die entzückend erdachte Treppenkonstruktion mit den feinen Ornamentformen, die kleinen Figür-

chen voll Geist und Temperament hingeworfen, lassen uns das Blatt zum Köstlichsten zählen, was Menzel in seinem graphischen Werk überhaupt hinterlassen hat. In die Periode von 1843 und 1844 gehören noch zwei Blätter, die Menzel für die „Dichter des deutschen Volkes" radiert hat. Das erste zum „Weidenbaum" des Anastasius Grün, das eine Sage aus dem König Arthus-Kreis geistreich behandelt, das zweite zu „Zinsvögel" desselben Dichters.

Technisch von den bisherigen Radierungen sehr verschieden, wiewohl in dieselbe Zeit 1844 fallend, ist ein Blatt (Dorgerloh 1378), das in drei Zuständen vorkommt, aber so selten, daß es für den Sammler stets als besonderes Stück gelten wird; es ist „Der tote Husar". Man sieht den gefallenen Krieger auf dem Rücken am Boden liegen, das Gesicht zum Himmel gerichtet, den linken Arm ausgestreckt. Bei der ersten Fassung sitzt auf dem Kopfe noch die Husarenmütze, die bei den späteren Fassungen weggenommen ist. Auch sonst unterscheiden sich die Zustände wesentlich, indem bei dem ersten in der oberen Ecke links der Kopf eines alten Herrn, bei dem zweiten dafür zwei Pferdefüße zu sehen sind, während die dritte Fassung an jener Stelle leer ist und nur den Husaren gibt. Menzel hat das Blatt mit einem weichen bräunlichen Ton überzogen, der die Gestalt des Gefallenen in ein mystisches Halbdunkel rückt. Ein greller Lichtstrahl nur fällt über die Brust, und über das dem alten Zieten ähnliche Gesicht mit den stark aufgeworfenen Lippen, den knochigen Wangen, und über die hohe Stirn spielen schwache Reflexe, die den Kopf wundervoll herausmodellieren. Menzel gibt in dem Blatt mehr als eine einfache Darstellung eines toten Soldaten. Er verleiht ihm soviel Stimmung, soviel Größe, daß es fast wie ein Monument wirkt für Heldenmut und Heldentod, ein Monument für das Opfer, das Tausende im Kriege ihrem Vaterlande bringen.

Ein anderes Blatt stellt den „großen Totenkopfhusaren" dar (Dorgerloh 1390). Es ist 1846 entstanden und besonders merkwürdig wegen seines technischen Zustandes. Dorgerloh erzählt, daß Menzel diese und noch eine Platte versuchsweise nach den Angaben eines Schweden auf einen mit einem Ueberzuge von Wachs versehenem Zeuge gemacht und durch galvanische Prozeduren zum Ueberdruck vorbereitet habe. Menzel selbst fügt am unteren Rand der Platte bei: „NB! An Mütze und Pelz erscheint im Drucke alles verkehrt, weil ich in der Schnelligkeit vergessen, alles verkehrt auf die Platte zu radieren." Das Blatt, das sehr selten ist und auf der Auktion Dorgerloh über 1000 Mark gebracht hat, stellt das Brustbild eines Totenkopfhusaren dar, vom Rücken gesehen, den Kopf mit dem klaren Auge seitwärts gewendet. Auf den zu einem Zopf zusammengeflochtenen Haarsträhnen sitzt ihm keck die Husarenmütze mit dem großen Totenkopf und einer wehenden Tuchfahne; über die Schulter hängt ihm lässig der pelzverbrämte Dolman. Menzel hat hier, wie auf vielen seiner Soldatenbilder, den malerischen Charakter der friderizianischen Uniform künstlerisch wohl auszunützen gewußt; sein genaues Studium aller Details und die überlegene Sicherheit, wie er sie behandelte, erlaubten ihm dies im höchsten Maße. Künstlerisch verwandt ist das Blatt mit dem um 10 Jahre später erschienenen, aber schon von 1850 an entstandenen großen Holzschnitten „Aus König Friedrichs Zeit", den großen Porträts der Heerführer Friedrichs des Großen.

Die Jahre 1843 und 1844 waren die fruchtbarsten für Menzels Radiertätigkeit. In diesen Jahren radierte er mehr als in seiner ganzen späteren Tätigkeit. 1847 zeichnete er noch eine Festkarte als Radierung zum 70. Geburtstage des Bildhauers Rauch, dann folgt eine lange Pause.

Erst 1886 greift Menzel wieder zur Radiernadel und zeichnet für den Radierverein eine kleine Anzahl sehr schöner Blätter größeren Formats, bis 1895 sein letztes radiertes Blatt erscheint. Von diesen späteren Radierungen seien hier nur ein paar Proben herausgegriffen, da der Charakter dieser vier in den achtziger Jahren erschienenen Blätter sehr gleichmäßig ist. Die „Zeitungsleserin" ist 1886 datiert. Ueber einen Tischrand gebeugt, auf dem ein offenes Zeitungsblatt ausgebreitet liegt, steht eine junge Frau mit glatt gescheiteltem, hinten zusammengebundenem Haar, den Arm in die Hüfte gestemmt. So einfach der Vorwurf auch ist, Menzel hat daraus ein reizvolles Bild geschaffen. Die gebückte Haltung, der aufmerksame Gesichtsausdruck ist vom Künstler in seiner Charakteristik restlos wiedergegeben. In künstlerischer Hinsicht widerlegt ein solches Blatt die Behauptung, daß Menzel in seinen Radierungen nie „Resultate erzielte, die seiner phänomenalen Zeichenkunst voll und ganz entsprechen würden". Die Technik ist hier gegen die früheren Blätter eine ganz andere geworden. Die Strichführung ist nicht mehr so fein und zart, sondern im Gegenteil mit äußerstem Impuls stark und markig gegeben. Menzel hat inzwischen den richtigen Instinkt für die Kunst des Radierens bekommen, in diesen späten Blättern fühlt er sich auf der Radierplatte sozusagen zu Hause. Die dunklen Par-

ADOLF MENZEL ⊡ „RADIER-VERSUCHE", BLATT 1 UND 4 (1844)
Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

tien sind zu den helleren Stellen in starke Kontrastwirkung gesetzt, das Detail ist noch immer so klar herausgearbeitet wie früher, aber auf eine ganz verschiedene Art und Weise. So modelliert Menzel einzelne Körperteile wie das Gesicht oder die Hand nicht mehr mit kurzen spärlichen Strichen, sondern er legt da und dort einen durch viele kleine Aetzpunkte hervorgerufenen Schatten über die betreffende Stelle und erreicht dadurch mit weniger Mitteln einen viel wahreren Eindruck von Körperlichkeit.

„Italienisch lernen" nennt Menzel seine vorletzte Radierung von 1889, die er für den Radierverein geätzt hat. In einer italienischen Wirtschaft hat sich ein deutscher Reisender niedergelassen, der mit einem alten Italiener seine Sprachkenntnisse versuchen will. Der steht vor ihm, in einen schweren Mantel gehüllt, das Gesicht von wirrem Bart und Haupthaar eingerahmt. Er öffnet gerade sein Taschenmesser, um zu dem Wein, den ihm der Deutsche eben aus einem Fiasko einschenkt, ein paar Zwiebeln zu verspeisen. Aus dem Hintergrund tritt eine Magd mit einer neuen Flasche an den Tisch. Von dem Blatt sind vier Zustände bekannt, deren Verschiedenheit in manchen Details und in der Behandlung des Hintergrundes liegt. Technisch erinnert das Blatt an das vorher besprochene, „Die Zeitungsleserin"; wiederum sind die Striche in den dunklen Partien markig und kraftvoll, mit Temperament und fast mit Willkür hingeworfen, die Modellierung der Gesichter und Hände ist zart behandelt, durch kleine Strichelung oder Punktierung hervorgerufen. Die Detaillierung ist noch eingehender und lockerer gegeben, ohne aber deshalb die schöne Geschlossenheit der ganzen Komposition im geringsten zu beeinträchtigen. Man bewundert wiederum die geistvolle Charakterisierung der einzelnen Personen, ihre leichte ungezwungene Beziehung zueinander, und man muß das Blatt technisch wie künstlerisch mit zum Bedeutendsten zählen, was Menzel geschaffen hat. —

Die Auswahl der besprochenen Blätter mag dazu angetan sein, erkennen zu lassen, daß Menzels Tätigkeit auf dem Gebiete der Radierung keine unbedeutende Stellung im Gesamtwerk des Künstlers einnimmt, wenn auch die Auslese an Zahl nur gering ist. Freilich gibt es einige schwächere Stücke unter den Radierungen, aber solche gibt es auch unter den Lithographien und Holzschnitten wie unter seinen Zeichnungen und Oelbildern; das mögen denn Schwächen der allgemeinen künstlerischen Kraft, nicht aber des einzelnen Zweiges künstlerischer Tätigkeit sein, wie es ja bei einem solch produktiven Genie wie Menzel nur ganz natürlich ist.

ARTHUR RÜMANN

ADOLF MENZEL — DER TOTE HUSAR

Mit Genehmigung des Verlags R. Wagner, Berlin

ORLIK, 15

EMIL ORLIK KINDERSTUDIE

AUGUST GAUL HAMSTER

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

DIE „FREIE SECESSION“ 1917 IN BERLIN

Mit lebhafter Spannung konnte man der Eröffnung dieser Ausstellung entgegensehen; teils weil diese in den letzten Jahren nahezu verstummten, teils aber auch wegen der Verwendung des schönen Hauses am Kurfürstendamm für Auktionszwecke, welche seine eigentliche Bestimmung zu beeinträchtigen schien. Der Inhalt, der sich nun den neugierigen Blicken bot, rechtfertigte gewissermaßen die lange Pause: man konnte leicht feststellen, daß die Einheitlichkeit, die den Ausstellungen dieses Vereins doch immerhin eigen war, endgültig aufgegeben wurde und „innerhalb der Mauern“ verschiedene Strömungen gegeneinander kämpfen, daß fest ersessene Rechte schwanken und mancher Stürmer, der den Marschallstab im Tornister trug, recht plötzlich in die Höhe stieg. Aber, so fragt man sich, ist nicht gerade dieser Kampf, dies Brodeln im Kessel, eben ein Beweis für die lebendigen Kräfte, die sich hier recken, ein Pfand zukunftsfroher Gesinnung? Allerdings wird der Riß, der zwischen den vielen Richtungen durchgeht, schon im Katalog klar, der den Altmeister der Secession, den jetzt allgemein gefeierten Liebermann, mit warmen Worten preist und zum erwählten Führer zu ernennen versucht, und schon auf den nächsten Blättern ein starkes Ueberwiegen der diametral entgegengesetzten Strömungen für durchaus zulässig hält. Wenn man aber einen Wunsch äußern darf, so wäre es gerade dieser, daß die drängenden Kräfte, die so schön die Freie Secession fortzureißen verstehen, die gute Tradition, mit der sie sich hier recht und schlecht vertragen müssen, nicht ohne weiteres ablehnen, sondern auf ihr aufzubauen trachten.

*Ausstellung der
Freien Secession, Berlin*

◘ GEORG KOLBE ◘
SKLAVIN (BRONZE)

Ausstellung der
Freien Secession, Berlin

GEORG KOLBE
FRAUENRAUB (BRONZE)

Liebermann, dessen umfangreiche Ausstellung die Akademie der Künste jetzt zeigt, konnte nur mit wenigen Bildern vertreten werden, die allerdings ihn gut repräsentieren. Das Bildnis des bekannten Verlegers S. Fischer (Abb. S. 50) ist eines seiner besten Werke durch die Konzentration des Ausdrucks und Schlichtheit der Auffassung; unnachahmlich ist das Schwebende des Tons seiner Hände. Ein „Blühender Kastanienbaum“ (Abb. S. 51) zeigt den Versuch starker Kontrastwirkungen zwischen Hell und Dunkel, wie sie seinen Schöpfungen der letzten Periode eigen sind. Seitdem Corinth die „Berliner Secession“ leitet, gilt Max Slevogt als die zweite führende Kraft des „Rumpfparlaments“; sein dekorativer Fries, „Die Zauberflöte“ betitelt, ist voll übersprudelnden Temperaments und überrascht durch die eigenartige Belebung antikischer Motive von Faunen und Satyrn, wobei der Goldgrund dem Thema zur stärksten Wirkung verhilft.

Es ist allmählich zur stehenden Einrichtung geworden, „alte Meister“ wie Marées oder Thoma modernen Ausstellungen anzugliedern und so sehen wir denn von dem ersten zwei Putten, von dem zweiten das Bildnis seiner Frau, dessen ganz ähnliche Fassung bei Gurlitt im Frühjahr zu sehen war. Jene Künstler aber, die auf dem Boden der Tradition aufbauen und an die Ergebnisse der Aelteren anknüpfen, treten diesmal nicht geschlossen auf, sondern sind durch alle Räume verstreut, so, daß leicht der Eindruck entstehen kann, als ob sie von den geladenen Gästen fast zurückgedrängt werden. Rösler, dem allzu früh Verschiedenen, wurde pietätvoll eine ganze Wand des Eingangssaals gewidmet und so sieht man hier gute Bekannte vom Kunstsalon Cassirer her, darunter die wundervoll herbe Novemberlandschaft (Abb. S. 53); weniger charakteristisch, dafür sehr günstig ist der ebenfalls gefallene Berneis mit einem flott gemalten Bildnis (Abb. S. 56) vertreten. Unter den Porträtisten der zahmeren Tonart wäre hier noch Fritz Rhein zu nennen, dessen „Bildnis des Geheimrat Bayer“ die Vorzüge einer soliden Beobachtung mit einer etwas dumpfen Farbe verbindet; Ulrich Hübner begründet wieder seinen guten Ruf durch fein beobachtete Landschaften, wie etwa den „Kanal in Potsdam“ (Abb. S. 55), ebenso wie sein Bruder Heinrich Hübner durch die obligaten Interieurs (Abb. S. 60). Nennt man noch den Borghese-Garten der Dora Hitz, und etwa Beckmanns Stadtbild, so wären die Vertreter jener Richtung aufgezählt, die sich auf die Begründer der Secession stützt. Abweichende Wege gehen schon solche Künstler, wie Curt Herrmann, oder Brockhusen, die ihr ganzes Schaffen auf einem Prinzip aufbauen, man möchte fast sagen, auf einem technischen Griff, der im Grunde sogar bei beiden den nämlichen Ausgangspunkt hat, und zwar

KARL ALBIKER — FRAUENTORSO
Ausstellung der Freien Secession, Berlin

FRITZ KLIMSCH

RECKENDE

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

jenen der Spaltung der Farben in ihre Bestandteile; nur führt dies Verfahren bei dem ersteren zu dekorativ arrangierten Stilleben, während der zweite dem prallen Sonnenschein in märkischen Feldern und Obstgärten mit Beharrlichkeit nachgeht (Abb. S. 54). Dagegen bedeutet ORLIK mehr eine Virtuosität der Zeichnung, die noch unter jeglicher Farbenschicht zutage tritt, wie etwa in der weißlich gehaltenen „Erinnerung an Magelang" (Abb. S. 57), oder E. R. WEISS ein Raffinement des Tons, das in den dunkeln „Blumen in schwarzer Vase" vorzüglich zur Geltung kommt. Auf die Dauer wirken KLAUS RICHTERS altertümelnde Bilder ermüdend, ebenso wie man auch R. GROSSMANNS Momentaufnahmen schwerlich eine originelle Seite wird abgewinnen können. Schon eher dürften diesen Vorzug Schöpfungen in Anspruch nehmen, wie MESECKS „Ehebrecherin" oder DEGNERS „Kompositionen", die mit allgemein verständlichen Mitteln neue Inhalte auszudrücken vermögen.

RICH. LANGER EVA (HOLZ)
Ausstellung der Freien Secession, Berlin

Deutlich sondern sich von diesen Gruppen jene Maler ab, die eine neue Gegenständlichkeit des Bildes suchen und auf dem Farbenklang und Linienrhythmus ihren Inhalt aufbauen. So ist PECHSTEINS „Bildnis in Grün" wörtlich als solches aufzufassen, da das Grün darin die Komponente des Bildes ausmacht, so ist auch sein „Rettungsboot" ohne jegliche Rücksicht auf einleuchtende Wirklichkeitsgestaltung gedacht (Abb. S. 56), O. MOLL, der in Stillleben bewußt, ja beinahe fanatisch die Anlehnung an das Reale meidet, sucht um so leidenschaftlicher den Wohlklang der Flächen und ihrer Begrenzungen, sei's durch die Ausnützung der komplementären Kontraste im „Winter" (Abb. S. 52), sei's durch Steigerung des Grüns in der „Brücke" zur höchsten Pracht. Aehnliche Ziele verfolgt PURRMANN, ein gelehriger Schüler Matisses in seinem fein abgewogenen Stilleben. Noch einen Schritt weiter gehen ein AHLERS-HESTERMANN oder RÖHRICHT in ihren duftigen Landschaften und vollends zu einer gewaltsamen Umstilisierung der Natur schreitet R. SEEWALD, dessen Baumstämme sich gleich Schlangen winden. Aber erst unter der Hand der Leute von der selig entschlafenen „Brücke" bekommt die sichtbare Welt ein wirklich verändertes Antlitz, daß Berge zu Kuppeln werden und Menschen zu Steinchen: HECKEL, KIRCHNER, SCHMIDT-ROTTLUFF steigern jede Farbe zu ihrer höchsten Potenz und negieren glatt jeden gedanklichen Zusammenhang der Bildelemente. In CÉSAR KLEINS „Abendmahl" verflüchtigen sich die Apostel mitsamt dem Heiland zu einer irisierenden Masse, aus der ein wundervolles, wahrhaft überirdisches Leuchten strahlt (Abb. S. 59).

Der Plastik ist diesmal ein besonderer Saal eingeräumt, was nicht hindert, daß in fast allen anderen verstreut Büsten stehen. Der Frauenkörper bietet, wie so oft, auch hier die häufigste Gelegenheit, schöne Linien zur Schau

ROBERT ENGELMANN KAUERNDE (GIPSMODELL)

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

zu stellen; hier wären KLIMSCH' „Reckende“, oder ENGELMANNS „Kauernde“ (Abb. S. 45 und 47) zu nennen. Eine neue Auffassung des uralten Themas zeigen ALBIKERS „Drei Grazien“ und die bekannte Spannung bei äußerer Zurückhaltung die „Sklavin“ von KOLBE (Abb. S. 42), mit der die „Eva“ von R. LANGER gut zusammengeht (Abb. S. 46). Erwähnt seien noch die bekannten Mitglieder der Secession A. KRAUS (Abb. S. 49) und A. GAUL, deren Tierstudien das Voluminöse und Ponderierte der Katzen, Biber und Hamster wunderbar zur Geltung bringen (Abb. S. 41), während die Ziegen und Fohlen der RENÉE SINTENIS (Abb. 48) das Graziöse und Spitze gerade herausholen.

DR. J. BETH

RENÉ SINTENIS — ZWEI ZIEGEN (BRONZE)

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

ERGEBNIS DER UMFRAGE BETREFFEND DIE VORBILDUNG UNSERER KÜNSTLER

Im Laufe des selben Jahres, das seit dem Erscheinen meiner Zusammenstellung über diese Umfrage vergangen ist*), sind mir verschiedene Besprechungen in der Presse**) wie auch Briefe zugekommen, die eine Förderung und Klärung dieser wichtigen, wenn auch schwierigen Frage herbeiführen und daher eine weitere Bekanntmachung verdienen.

Allgemein haben die Aussprüche der folgenden Künstler Beifall gefunden: Trübner über die Notwendigkeit, die besten Künstler für den Unterricht zu gewinnen; Liebermann über die grundlegende Bedeutung des Zeichnens; Thoma über die Raumanschauung als gemeinsamen Unterbau allen Kunstunterrichts. Vor allem hat sich die Einmütigkeit über die von Bode angeregte Frage nach einem Zusammenschluß der vorbereitenden Unterrichtsstufen sowohl für die freien Künstler wie für die Kunstgewerbler nur noch verstärkt, wodurch die ganze Erörterung schon ein wesentliches Ergebnis zutagegefördert hat. Dagegen hat sich zugleich der Einspruch gegen den Vorschlag, der künstlerischen Vorbildung allgemein und ausnahmslos eine kunstgewerbliche Durchbildung vorausgehen zu lassen, um den freien Künstlerberuf auf eine sichere Erwerbsgrundlage zu stellen, wesentlich verstärkt, indem mit beachtlichen Gründen die Verschiedenheit beider Betätigungsarten gestützt wird.

So sehr dies in bezug auf die natürliche Begabung und auf die spätere Ausübung des Berufs richtig zu sein scheint, dürfte doch zu beachten sein, daß diejenigen, welche eine kunstgewerbliche Schulung als Grundlage allen künstlerischen Unterrichts fordern, die Frage nach einer Sicherung des Erwerbs mehr als eine äußerliche fassen, dagegen auf Grund einer veränderten, vertieften und zugleich erhöhten Anschauung vom Wesen des künstlerischen Schaffens überhaupt, das sie nicht bloß in der Aneignung bestimmter Kunstfertigkeiten oder der Ausbildung besonderer persönlicher Anlagen, sondern in der Entwicklung gewisser allgemeiner Fähigkeiten erblicken, eine

*) Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler. Leipzig, E. A. Seemann, 1917.

**) Fritz Stahl im Berl. Tageblatt, c. 4. April. — Karl Röttger im Roten Tag, c. 11. April. — Bruno Paul und Hermann Muthesius im Wieland, April. — Konrad Lange in der Kunstchronik, 4. Mai. — Paul Schubring in der Hilfe, 24. Mai. — Richard Riemerschmid im ersten Heft der Flugschriften des Münchner Bundes, Juni. — Eduard Cornelius (Deckname) in der Kunstdidaktik von W. O. Dreßler, Juli. — Josef Poppelreuter in der Kunst für Alle, Juli. — Karl Scheffler in Kunst und Künstler, September. — Lothar von Kunowski im Düsseldorfer Generalanzeiger, 2. September.

Nach einer Originalradierung aus dem Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

HANS MEID
JUNGBRUNNEN

Aenderung des bisherigen Lern- und Lehrwesens überhaupt befürworten, wodurch die Mängel beseitigt werden sollen, unter denen das jetzige ziellose und daher in seinen Ergebnissen unbefriedigende Verfahren leidet. Man wird daher gut tun, ihre Gründe nochmals in Erwägung zu ziehen, zumal die Veröffentlichung von Richard Riemerschmid neues schätzbares Material in solcher Richtung beigesteuert hat. Einer solchen veränderten Fragestellung gegenüber treten die sonst noch berührten Punkte wegen des Grades der Begabung einerseits, wie der befürchteten Ueberproduktion anderseits so gut wie ganz in den Hintergrund; ebensowenig kann von einem Wiederaufleben des alten Werkstattbetriebs, nach dem sich im Grunde alle sehnen, wie davon die Rede sein, daß der Staat den Kunstunterricht aus der Hand gebe, da solches unter der Mitwirkung unserer Volksvertretungen kaum erreichbar scheint.

Infolge der Einschränkung des Kunstgewerbes einerseits auf eine familienhaft überlieferte Haus- und Volkskunst wie anderseits auf eine dem Massenbedürfnis dienende Industriebetätigung gelangt „CORNELIUS“ zu einer Fassung des Begriffs der freien Kunst, welche so weit geht, daß ihm eine Trennung der Gebiete der Kunst und des Kunstgewerbes als unbedingt nötig erscheint. „Kunst“, sagt er, „ist, was in der einzigen Seele sich formt und löst, was keine Nutzanwendung verträgt und nur an die einzige Seele sich wendet. Sie ringt um die Gestaltung als Erscheinung der Welt, für sie sind Industrie und ihre Konsequenzen weltfremde Dinge, und das mit Recht. Bilde sich keiner ein, Kunst so verstanden sei weltfremd. Wenn er einmal Zeit finden sollte, so besinne er sich, was er von der Welt besitzt, dann wird er die Kunst beneiden um ihren Besitz der Welt. . . . Es handelt sich in der Kunst um den Einzelnen. Für diesen muß alle Arbeit geleistet werden. Alles andere wiegt leicht dagegen. Ein Volk muß wissen, was dieser Einzelne aus seinem Blute, was dieses Blühen seines Blutes für Wirkungen hervorruft und für Werte.“

A. KRAUS — BÜSTE DES BOTSCHAFTERS A. D. FREIHERR MUMM VON SCHWARZENSTEIN
Ausstellung der Freien Secession, Berlin

Wenn demgegenüber alle Anderen, auch soweit sie einen solchen Unterschied zugeben, doch für eine Vereinigung aller Kunstübungen in einer Vorschule eintreten, so muß es sich hier um eine auseinandergehende Fassung des Begriffes der Kunst in ihren zwei Bedeutungen, als künstlerisches Empfinden und Auffassen überhaupt und als Anwendung einerseits auf einen frei-schöpferischen, anderseits auf einen dem Bedürfnis dienenden Zweck handeln, wobei es nur darauf ankommt, ob man mehr den Ausgangspunkt oder das Endziel ins Auge faßt.

Bei der Frage nach der Vorbildung der Künstler aber handelt es sich allein um den Ausgangspunkt, der für alle naturgemäß der gleiche sein muß, während die Ziele je nach der Begabung und den Fortschritten des einzelnen sehr verschieden sein werden.

Hier nun setzt RIEMERSCHMID am kraftvollsten und ausführlichsten ein, indem er von den großen Lücken ausgeht, die unsre Zeit infolge ihrer Unfähigkeit aufzubauen, anzuordnen,

Mit Erlaubnis von
Paul Cassirer, Berlin

MAX LIEBERMANN
BILDNIS DES VERLEGERS S. FISCHER

MAX LIEBERMANN
BLÜHENDER
KASTANIENBAUM

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

OSKAR MOLL WINTER

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

Verhältnisse und Maße abzuwägen, Musik aus Linien, Massen, Wiederholungen und Gegensätzen erklingen zu lassen, aufweist und daher zu Uebertreibungen wie dem Kubismus und Expressionismus führt, die als eine berechtigte Notwehr verstanden werden müssen. Unsre kunstfremde Zeit, fährt es fort, lehre in ihrem einseitig und nachlässig betriebenen Naturstudium vor allem und fast ausschließlich das, was entbehrt werden kann, führe aber nicht zu der notwendigen Beherrschung des ganzen, nie zu erschöpfenden Reichtums der Natur: „Von Anfang an muß nicht nur gelehrt, sondern auch gezeigt werden, daß nicht Zeichnen können, Malen, Modellieren können Kunst bedeutet, sondern daß überall, wo Formen entstehen . . . auch Kunst sein kann, wenn eben die Sehnsucht und die Kraft mit tätig sind, die Formen leben und reden zu lassen." „Soll das künstlerische Streben überall, wo ein auf hoher Stufe stehendes Volk es braucht, wieder geweckt oder gehoben werden, so müssen die Schulen die Aufgabe leisten. Das kann nur so gelingen, daß sie diese morschen Grundpfeiler wieder ausbessern und ersetzen, nicht aber auf dem Weg, den sie jetzt gehen, indem

Ausstellung der
Freien Secession, Berlin

WALDEMAR RÖSLER † ▫
NOVEMBERLANDSCHAFT

THEO VON BROCKHUSEN SONNIGE LANDSCHAFT

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

sie die Irrtümer der Väter als ein ehrwürdiges Vermächtnis pflegen."

An die Stelle des Naturstudiums muß das treten, was er mit dem Wort „Naturerschauen" bezeichnet. „Nur aus diesen Erschauen der Natur läßt sich der edle Stoff gewinnen, der, dem Werkstoff eingehaucht, zur belebenden Seele wird ... Die Formen der Kunst sind ja die Formen der Natur, nur zu anderem Dienst tauglich gemacht: losgelöst von ihren Trägern, nicht mehr diese, sondern sich selber aussprechend, in neue Beziehungen geknüpft, aber doch die Formen der Natur ... Hier fallen Lichtstrahlen in das mystische Dunkel, indem sich zwischen Formen und Formen, Farben und Farben jene Zusammenhänge und Beziehungen knüpfen, die zwingend für unser Empfinden sind und aus denen das Kunstwerk seine beglückende Kraft zieht ..."

Um aber das Arbeiten und Darstellen zu lernen, empfiehlt er die Betätigung im Kunstgewerbe, da Werkstoff und Werkzeug selbst die besten Lehrer an erzieherischen Gaben übertreffen. Das Kunstgewerbe bietet deutlich umgrenzte und durch sachliche Bedürfnisse bestimmte Aufgaben: werden diese gründlich erledigt, so lernt der Schüler an dem einen Werkstoff, was auch alle anderen ihn lehren würden. Die Werkstoffe irren niemals — keinem andern Lehrer gelingt das, und die Irrtümer des Lehrers sind immer gefährlich — sie drängen nie dem Schüler auf, was seiner Eigenart nicht gemäß ist, sie gehen nie zu rasch vorwärts: es ist die Natur selber, die aus dem Werkstoff heraus mitlehrend wirkt. Da lernt er die Ehrfurcht vor dem Material empfinden. Von einem streng eingehaltenen und regelrechten Lehrgang kann da freilich nie die Rede sein: es müssen die Gelegenheiten, wie sie sich bieten, benützt werden, um immer wieder an der einen Arbeit, die gerade im Werden ist, zu zeigen, was für alle Geltung hat. „Kleine und einfache Arbeiten, die mit geringem Zeitaufwand ganz durchge-

ULRICH HÜBNER — AM KANAL IN POTSDAM

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

führt werden können, dienen am besten dazu, aus den wenigen Lehrjahren einen Schatz von Erfahrung herauszuholen, groß genug um wenigstens einen selbständigen Anfang damit wagen zu dürfen. Und soweit sollte jeder gebracht werden, wenn er die Schule verläßt." Damit werden die Grundlagen aller Kunst gewonnen, da „im Grunde dasselbe Verteilen, Abwägen, Spielen, Steigern, Zwingen, Auftürmen zu allen Zeiten die großen Künstler vor ihren großen Werken beglückt und um ihren Schlaf gebracht hat".

Als ein wesentliches Mittel zum erfolgreichen Studium der Natur nennt er weiter das Einschalten des Gedächtnisses zwischen dem Eindrucke und seiner Wiedergabe, damit das Charakteristische des Vorbildes und die Eigenart des Künstlers zum Ausdruck komme. Ohne diese Grundlage seiner Einbildungskraft werde der Schüler nie jene Unabhängigkeit erreichen, die Voraussetzung ist, um mit Formen und Farben frei schalten zu können. „Das Können, das dem Menschen erreichbar ist, und das armselig genug bleibt, es muß dienen, darf nicht herrschen im Reiche der Kunst." Frühere Zeiten haben diese köstliche Naivität besessen; die nötige Kindlichkeit ist heute so gut vorhanden wie je: aber „dies wertvolle Gut ist systematisch verschüttet worden und war schließlich verloren geglaubt".

Endlich kommt er noch auf einen Punkt zu sprechen, der auch in mehreren der angeführten Besprechungen berührt wird: wie Schubring für eine vertiefte allgemeine Bildung eintritt, damit die Künstler den Maßstab für das Große gewinnen, so möchte Riemerschmid durch Vorführung schöner Musik und bedeutender Dramen „eine Gesinnung großgezogen wissen, die am Scheidewege niemals zögert, die gute Wahl zu treffen. Und diese Gesinnung ist doch vielleicht das Beste, was die Schule erreichen kann, und deshalb auch das, was sie mit dem eifrigsten Bemühen erstreben muß."

Aus Privatbriefen und Besprechungen könnte ich noch manche anderen anregenden Bemerkungen anführen, wie z. B. daß jeder überhaupt seinen Beruf und seine Arbeit als eine Kunst üben sollte, oder den Wunsch, daß die Betätigung in der Kunst überhaupt jedermann bequem zugänglich gemacht werden möchte, damit die Zahl der Dilettanten, die Sinn und Verständnis für die Kunst in sich entwickeln, zunehme: doch will ich mich damit begnügen, zum Schluß auf ein Buch hinzuweisen, das unseren Gegenstand in anregend wohltuender Weise behandelt, bereits 1912 in erster, 1914 in zweiter Auflage erschienen ist, mir aber erst jetzt durch die Freundlichkeit des Verfassers bekannt geworden ist: auf Hermann Widmers Buch der kunstgewerblichen und künstlerischen Berufe (Berlin, G. Siemens, 1914), worin unter der Ueberschrift „Der Reserveberuf", wenn auch nur von dem praktischen Gesichtspunkte aus, so doch in besonders nachdrücklicher Weise auf die Notwendigkeit hingewiesen wird, den Kunstschülern eine gründliche handwerkliche Ausbildung mit auf den Lebensweg zu geben. Zu einem solchen Reserveberuf eigne sich fast jeder kunstgewerbliche Beruf; man müsse ihn nur ebenso gründlich kennen lernen wie diejenigen, die zeitlebens darin tätig sein wollen: also nicht nur die dreijährige Lehrzeit genüge, sondern darüber hinaus noch sechs bis acht Jahre wirklichen Betriebes. Dabei rate er jedem, auch während er in der Akademie arbeitet, den Konnex mit seinem früheren Beruf niemals aufzugeben. Dagegen solle das Kunstgewerbe nicht als Nebenerwerb angesehen werden. Bei der Aufnahme in die Akademie müßten die Schüler aufs ernstlichste, gründlichste und eingehendste darauf hingewiesen werden, welche Gefahr es mit sich bringe, wenn sie eine solche Vorsichtsmaßregel unterließen.

Niemand wird dieses anregende Buch ohne Nutzen aus der Hand legen. W. v. SEIDLITZ

MAX PECHSTEIN RETTUNGSBOOT

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

CÉSAR KLEIN — ABENDMAHL

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

ÜBER KUNSTAUKTIONEN IM KRIEGE

Die Entwicklung der Preise auf dem Kunstmarkt hat sich während des Krieges recht überraschend gestaltet, so zwar, daß sich allgemeine Kreise dafür interessieren, die sich sonst um Kunst nicht zu kümmern pflegen. Unsere Tages- und auch unsere politischen Zeitungen, welch letztere in diesen Fragen doch gar nicht zuständig sind, beschäftigen sich eingehend und häufig mit dem, was nach ihnen dem sogenannten gesunden Menschenverstand als ausgemachter Unsinn erscheinen muß. Dabei kehrt eine gewisse Klage immer wieder, daß nämlich auf den Kunstversteigerungen die Preise auf eine unreelle Weise in die Höhe getrieben werden. Zugleich mit dieser Klage wird die Behauptung erhoben, daß der Auktionsleiter die Preise mache, natürlich in einem Sinne, der seinen eigenen Geschäftsinteressen entspricht. Nun ist es keine Frage, daß das Temperament und die Routine des Auktionsleiters für die Preisbildung von großem Belang sein können und auch oft sind. Aber

entscheidend sind die Ware und das Publikum. Es ist ja wahr, daß heute oft Preise bei den Auktionen erzielt werden, die durch ihre schwindelnde Höhe sogar den kaltblütigsten Auktionator entsetzen und die den Besitzer, zu dessen Gunsten sie ausgefallen sind und der doch das schöne Geld einstreicht, mehr überraschen als freuen. Diese — wie ich auch zugebe, unvernünftig hohen, zurzeit noch nicht gerechtfertigten Preise macht nicht der Handel, sondern das Auktionsfieber und der Geldüberschuß, an dem viele infolge des Krieges „leiden". Das Geld juckt, die meisten Menschen und nicht bloß die Kinder vertragen nicht, Geld in der Tasche zu haben. Sie müssen es ausgeben, wovon schon das nette Märchen bei Bechstein spricht: der Sparer braucht einen Vertuer. Das ist nur eine alte Erscheinung. Sie fällt uns heute nun so sehr auf, weil wir ja vor dem Kriege nicht gewußt haben, wie wohlhabend Deutschland ist und weil wir ferner gewiß mit Grund sagen, daß so mancher, der jetzt die leichterworbene Kriegsbeute verschwenderisch vertut oder wie man populär sagt, hinaushaut, nach dem Ende des Krieges und der Kriegsgewinne es bedauern wird, sein Geld nicht zusammengehalten zu haben. Wie kann er so unvorsichtig sein! Hier handelt es sich um eine menschliche Schwäche und nicht um die Niedertracht einzelner profitwütiger Händler. So kenne ich einen Händler, der bei den von ihm geleiteten Auktionen seine Kunden warnt und der versucht, sie vor dem leidenschaftlichen Steigern zu bewahren. Aber gerade das scheint lokkend zu wirken und der gute Mann muß an den hohen Preisen ein schweres Stück Geld verdienen, in welches Los er sich schließlich auch ergeben hat. Ob nun der Eigennutz der Händler, oder die Verblendung der Käufer an den mit so viel Beunruhigung betrachteten hohen Preisen schuld sind, kommt vielleicht weniger in Betracht, als der meistens vergessene Umstand, daß hier nicht eine erst im Krieg entstandene Erscheinung vorliegt. Im Gegenteil. Die Preise für gute Kunst sind schon vor dem Krieg hoch gewesen. Das Auffallende ist nur, daß sie gegen die Erwartung der Pessimisten nicht geringer wurden und das kommt recht hauptsächlich davon, daß sehr viel Geld im Land ist und bleibt, weil der Privatmann kaum Gelegenheit hat, Geld nach dem Ausland abzuführen, endlich legen viel wohlhabende Leute ihr Geld lieber in Kunstwerken an, als es sozusagen schimmeln zu lassen; denn es gibt Menschen, denen es ein Bedürfnis ist, Geld auszugeben und die jetzt, wo eine Lebenshaltung nicht gut möglich ist, wenigstens geistigen Luxus treiben, um sich für den Entgang materieller Genüsse zu entschädigen.

Gemeinhin wird die interessante und wichtige Frage fast nur unter dem Gesichtswinkel des Kriegsgewinnes betrachtet. Es ist oft zu hören, daß die schon von früher her reichen Leute und die eben erst im Kriege reich gewordenen kostspielige Kunstsachen zu möglichst hohen Preisen kaufen, um auf diese Weise der Kriegssteuer auszuweichen. Jene

BENNO BERNEIS † BILDNIS
Ausstellung der Freien Secession, Berlin

EMIL ORLIK ERINNERUNG AN MAGELANG

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

Menschenkenner, die das Geheimnis dergestalt erkannt zu haben glauben, empfehlen nun eine möglichst kräftige Besteuerung des Kunstbesitzes, wähnend, damit ein Werk der ausgleichenden Gerechtigkeit auszuüben, während sie in der Tat kaum mehr als eine Art Bilderstürmerei betreiben. Ich will aber nicht leugnen, daß mir selbst manche Fälle genau bekannt sind, wo viel Geld in Kunstwerken zu dem ausgesprochenen Zweck angelegt wurde, ein hübsches Kapital dem ungenierten Zugreifer den Steuerkommissionen zu entziehen. Zu bestreiten ist jedoch, daß das so oft vorkommt, wie man gewöhnlich sagt; dabei leitet mich die Beobachtung, daß gar so oft eben nur bemalte Leinwand und nicht immer gute Kunst gekauft wird. Es ist viel Unvernunft in dem Gebahren dieser im Krieg aufgetauchten „Mäzene". Wo aber die Menschheit herdenweise der Pflege einer Torheit sich hingibt, da tut man gut, den Vorgang aus einer allgemeinen menschlichen Schwäche zu erklären und nicht aus besonderen Umständen. Für unseren Fall genügt es völlig, die Verschwendungssucht zur Erklärung heranzuziehen. Merkwürdig und völlig unerwartet ist nur, daß es jetzt so viel Gelegenheit gibt, Geld blind hinaus zu hauen. Dem Nationalökonomen mag das freilich nicht so merkwürdig und unerwartet vorkommen; denn ohne Zweifel sind die so viel angestaunten Zustände am Kunstmarkte gesetzmäßige Erscheinungen des Geldverkehrs.

Wenn unsere sonst so sparsame deutsche Hausfrau, die in der Tat mit dem Mann im Schützengraben sich zu gleichen Teilen in die Arbeit der Landesverteidigung teilt, unbeschadet ihrer Tüchtigkeit jetzt für ein Ei 75 Pf. bewilligt oder für ein Pfund aus Belgien eingeschmuggelten Schinkens 10—12 Mark zahlt, so ist das keine durch tatsächlichen Nahrungsmangel zu erklärende Freigebigkeit, sondern

eine Gedankenlosigkeit in der Verwaltung des Geldes, die auf der gleichen Stufe steht mit dem Leichtsinn, der für geringe Kunstwerke unerhörte Preise anlegt.

Gewiß handelt es sich bei den Preissteigerungen des Kunstmarktes um eine Torheit; doch nicht allein um solche. Im allgemeinen zeigen die ja leider nicht immer glaubwürdigen Auktionsberichte, daß die ganz großen Preise nur für gute Werke oder wenigstens für gute Namen angelegt werden. Ohne alle Kritik und Belehrung scheint sich das Publikum nicht in die Versteigerungssäle zu begeben. Den besten Maßstab geben wohl die Antiquitäten. Diese flauen bereits ab, während für gute Plastik und Malerei die aufsteigende Linie eingehalten wird wie vor dem Kriege. Das ist auch ein Zeichen dafür, daß das Ganze nicht so ungesund ist, wie von Unkundigen behauptet wird. Wenn sich also einmal die meistens etwas plumpe Hand des Gesetzgebers nach dem Kriege mit den in so schwerer Zeit gemachten Ankäufen befassen wird, wäre es recht gut, das Laienurteil auszuschalten, das in Sachen der Kunst erfahrungsgemäß über eine nur scheinbar gut fundierte Logik verfügt.

Auch wäre zu prüfen, wie viel von dem wahr ist, was über den Ausfall der Auktionen erzählt wird. Ich wenigstens habe einmal einem Sammler zu dem von den Zeitungen gemeldeten ausgezeichneten Ergebnis seiner Auktion Glück gewünscht. Aber der Arme sagte mit gepreßter Stimme, daß das alles nicht wahr sei, und daß er einige hunderttausend Mark bei der Gelegenheit verloren habe. Leider hat er die Wahrheit gesagt, wie ich später erfuhr.

KARL VOLL

HEINRICH HÜBNER — BLICK IN DEN GELBEN SAAL

Ausstellung der Freien Secession, Berlin

ADOLF VON HILDEBRAND RELIEF

ZUM 70. GEBURTSTAGE ADOLF VON HILDEBRANDS

Nach Max Liebermann dürfen wir in diesem Jahr einem um die deutsche Kunst nicht minder verdienten Meister, ADOLF VON HILDEBRAND, unsere Glückwünsche zum 70. Geburtstage darbringen. In ungebrochener Frische und Schaffensfreudigkeit ist der Künstler noch am Werk, der mit stolzer Befriedigung auf eine ungewöhnlich große Anzahl meisterlicher Schöpfungen zurückblicken darf, für die ihm das deutsche Volk zu tiefem Dank verpflichtet ist. Auf den verschiedensten Gebieten, als Maler und Architekt, als Schriftsteller, vor allem aber als Bildhauer, hat sich Hildebrand immer mit größtem Erfolg betätigt, und nie hat ein Werk sein Atelier verlassen, von dem man nicht das Gefühl wirklicher Reife und Vollendung gewonnen hätte. Es ist ein ruhiges, stetiges Schaffen, ein glückliches Wirken einer Persönlichkeit von seltener Harmonie, das wir hier erleben. Nirgends spürt man eine innere Unruhe, überall macht sich Besonnenheit und

Wir verweisen unsere Leser auf die früher von uns gebrachten illustrierten Aufsätze über Adolf von Hildebrand im Aprilheft 1891, Dezemberheft 1899 und Novemberheft 1914.

ungewöhnliche Klugheit bemerkbar. Das gesamte künstlerische Werk Hildebrands zeichnet sich durch eine außerordentliche Klarheit aus, die geboren ist aus der künstlerischen Ehrlichkeit und nicht zuletzt aus dem stark architektonischen Sinn des Künstlers, der stets auf Reinheit und Deutlichkeit aller Struktur geachtet hat. An der Kunst der Griechen und der Italiener der Renaissance hat sich Hildebrand geschult, bei ihm hat jene Kunst vielleicht für längere Zeit zum letztenmal in Deutschland eine starke Wiederbelebung gefunden. Heute, wo sich die allgemeine Kunstbewegung anderen Idealen zuzukehren scheint als denen, die nunmehr fast ein halbes Jahrtausend die bildende Kunst beherrscht haben, dünkt es einem, als ob auf der plastischen Kunst Hildebrands ein milder Abendsonnenschein ruhe.

ADOLF VON HILDEBRAND — BÜSTE DES BOTSCHAFTERS VON STUMM

Es ist nicht der geringste Ruhm von Hildebrands von klassischer Schönheit und Gesetzmäßigkeit erfüllter Kunst, daß sie nie sentimental, nie flau und schemenhaft geworden ist, sich nie eine leere Pose in ihr findet. Ueberall spürt man die Durchgeistigung, den musikalischen Rhythmus, der seine Schöpfungen durchzieht. Für einen oberflächlichen Beurteiler ist Hildebrands Kunst seit Jahren die gleiche, stets dieselbe Harmonie ausströmende, geblieben. Aber bei näherem Zusehen merkt

63

ADOLF VON HILDEBRAND — MARMORKAMIN

man doch, wie der Künstler die geistige Vertiefung immer noch weiter führt, wie er in formaler Hinsicht alles noch einfacher, noch gestillter gestalten will. Den augenfälligsten Beweis hierfür erbringen die jüngsten Arbeiten Hildebrands, die in der diesjährigen Glaspalast-Ausstellung zu sehen sind, das Bildnis der Geigerin Schuster-Woldan und die beiden großen, für ein Mausoleum bestimmten Reliefs, vor allem der „Charon".

ADOLF VON HILDEBRAND — PUTTO MIT ENTEN

Hildebrand hat sich durch seine Kunsttheorien ebenso bekannt gemacht, wie durch seine Skulpturen. Aber es ist sehr bemerkenswert, daß die Schöpfungen des Künstlers stets ganz selbstverständlich wirken, aus innerer Notwendigkeit geboren sind und uns immer nur den Künstler Hildebrand bewundern und zunächst gar nicht an den Theoretiker denken lassen. Die große Begabung des Meisters für Architektur wie für Plastik setzt ihn in Stand, die von ihm stets als unbedingt notwendig betonte Einheitlichkeit des Kunstwerks durchzuführen, ebenso wie ihn künstlerischer Takt und Klugheit alles falsch Malerische in der von ihm zu ganz neuem Leben erweckten Reliefplastik vermeiden läßt. Vor allem zeugen davon seine großen Denkmalsanlagen, der Wittelsbacherbrunnen und der Hubertustempel mit dem Prinzregenten-Denkmal in München, das Goethe-Denkmal in Straßburg und das erst vor kurzem entstandene Mausoleum einer norddeutschen Familie.

ADOLF VON HILDEBRAND BÜSTE

ADOLF VON HILDEBRAND DAMENBILDNIS

Es ist eine durchaus vornehme Kunst, die unbeirrt ihren Weg gegangen ist. Sehr beachtenswert bleibt es, daß Hildebrand, dessen Mannesjahre doch ganz in das Zeitalter des Impressionismus fallen, sich gänzlich von impressionistischen Tendenzen frei gehalten hat. Gewiß ist auch seine Plastik in bedingtem Sinn eine Wirklichkeitskunst, eine Kunst, die in erster Linie von der Natur ausgeht, aber sie ist es in jener verklärten Weise, wie es die beste griechische Kunst war und dazu noch beseelter, noch durchgeistigter und von einer menschlichen Wärme erfüllt, die uns das Werk des Künstlers besonders nahe bringt und ihn uns nicht nur bewundern, sondern auch lieben läßt.

In voller Frische steht der Jubilar unter uns. Möge es ihm vergönnt sein, der großen Reihe seiner Denkmäler und Reliefs, seiner Büsten und Plaketten noch einen reichen Kranz weiterer Schöpfungen hinzuzufügen, zu seiner eigenen Freude und zum Ruhme der deutschen Kunst.

AUGUST L. MAYER

MÜNCHNER MEDAILLENKUNST*)

Eine besondere Stellung hat sich die Münchner Medaillenkunst in der Gegenwart geschaffen, insoferne sie von den Bedingnissen der geprägten Medaille, wie sie vom 18. Jahrhundert geschaffen und im 19. Jahrhundert weitergeführt wurde, abrückte und wieder zum Gußverfahren, das die in ihren Leistungen auch heute noch als Vorbild dastehende Renaissance angewendet hatte, zurückkehrte. Damit wurde das hart abgesetzte, auf einer blankpolierten Fläche mit hohem Rande stehende Relief, das zudem noch eine langweilige, jeden eigenen Charakters bare Druckschrift umgab, aufgegeben und der entgegengesetzte Weg mit einem weich und locker verlaufenden Relief ohne Rand, ohne besonders betonte Fläche, mit einer individuellen Schrift eingeschlagen. Wichtiger aber als diese äußerlichen, rein technischen Neuerungen war eine innere Umwandlung, die an Stelle des Spielens mit öden, abgelebten und darum meist unverständlichen oder gleichgültigen Allegorien modernes Leben und Empfinden verwertet und sich in unmittelbare Beziehung zur Gegenwart setzt. Zugleich aber und das ist ein schönes und erfreuliches Zeichen unserer Zeit, die wieder engere Fühlung mit der Kunst nimmt, tritt die Porträtmedaille in immer wachsendem Umfange auf den Plan. Dieser von München ausgegangenen Wiederbelebung der Medaille ist die vorliegende schöne Publikation des Kustos am Münchner Münzkabinett gewidmet. Rund 420 Medaillen, darunter viele mit Revers und Avers, werden hier vorgeführt. Freilich hat die neue oder vielmehr uralte Kunst den Nachteil, daß „platonische Beziehungen" zwischen der Medaille und dem Betrachter, d. h. ein bloßes Beschauen der Abbildungen, oft den besten Teil der Wirkungen unterschlägt, obwohl der Verlag sein Bestes geleistet hat, aus den Vorlagen alles mögliche herauszuholen. Möge daher das Buch seinen Zweck, der Medaillenkunst selbst recht viele Freunde und Verehrer zuzuführen, sie wieder zu einer volkstümlichen Kunst zu machen, in weitestem Umfange erfüllen. Aus der reichen Schar der vertretenen Künstler auch nur einige Namen aufzuführen, müssen wir uns versagen; doch ist kein nennenswerter Künstler, kein irgend bedeutsameres Werk übergangen. Daß die auf den Weltkrieg bezüglichen Arbeiten reich vertreten sind, ist nur zu begrüßen. Ein mit großer Sachkenntnis und Liebe zum Stoff geschriebenes Vorwort, das auch die nötigen technischen Einführungen gibt, erhöht den Wert des schönen, dem Mäzenas der Münchner Medaillenkunst, Georg Hitl, gewidmeten Buches.

Dr. W. BURGER

*) Bernhart, Max. Die Münchner Medaillenkunst der Gegenwart. 64 Bildertafeln mit einem Begleitwort. Kartoniert M 18.—. München, R. Oldenbourg.

ADOLF VON HILDEBRAND — CHARON

TONI VON STADLER †

Mit dem Tode des Landschaftmalers Toni von Stadler (geb. 1850 in Goellersdorf, Nied.-Oest., gest. 17. September 1917 in München) verliert die deutsche Kunst einen Landschafter von höchstem Rang, verliert Münchens künstlerische Gesellschaft eine sie selbst auszeichnende Persönlichkeit. Wie Stadlers Kunst von stiller, geklärter Feinheit und Sonnigkeit, so war auch seine Persönlichkeit frei von jeder Lautheit oder dekorativen Geste. Als Maler und Mensch erfüllt von echter Kultur, belebt von jener liebenswürdig-lächelnden Art, die seinen Landsleuten mit Recht nachgerühmt wird. — Stadler ist als Künstler von Anfang an seinen eigenen Weg gegangen, was jeder um so höher bewerten wird, der je mit ihm Bilder und Zeichnungen Staeblis oder Thomas oder Leibls betrachtet. Wie konnte er Staebli mit ganzem Herzen rühmen und bewundern. Tatsächlich hat er auf alle Weise mehr zum Ruhme jener Führer und Weggenossen als Freund, Ausstellungsveranstalter, Werber getan als einmal rein zeitlich gerechnet, angenommen werden dürfte. — Nicht leicht wurde Stadler berühmt. Bis in seine späten vierziger Jahre war er einem größeren Kreise noch unbekannt. — Erst als Dreiundzwanzigjähriger gab er das medizinische Studium auf, um nur als Künstler der Naturwissenschaft weiter und nun erst recht zu leben. Meyerheim, Neubert, Schönleber waren seine Lehrer. Seit 1878 lebte er in München, um mit den Jahren des neuen Jahrhunderts nach und nach die künstlerischen Ehren, die staatlichen Anerkennungen zu finden, die den Großen von Zeit zu Zeit zufallen müssen, um nicht an Bedeutung zu verlieren. — Stadler zeichnete sich vor vielen Künstlern aus durch feines Verständnis für ähnliche, andere, ja ganz andere. Er war ein Kenner. Aus dieser Kennerschaft, die ihn schon lange zum Mitglied künstlerischer Ankaufskommissionen des Staates gemacht, erwuchs ihm zuletzt die dornenvolle Aufgabe eines Leiters der K. bayer. staatlichen Galerien. Von diesen Jahren sprach er nicht gern und wenn er berufener war als irgend ein anderer Künstler, eine Sammlung zu bereichern und aufzustellen, so wird er seine Freunde auch besser als andere überzeugt haben, daß solche amtliche Aufgaben für schöpferische Künstler nicht die besten, nicht die rechten sind. — Schade, daß durch diese Jahre seine Schaffenskraft gehemmt wurde, denn manche seiner besten Bilder werden neben Meistern der Schule von Barbizon, ja solchen des alten Hollands, etwa einem Koningh u. a. bestehen können. — Seine kleinen Bilder sind alle groß gesehen, weit und feucht die Luft. — Oberbayerns Moorlandschaften, die Küsten Hollands oder der Ostsee, die hat er verherrlicht, ganz fest und eigen nach seiner Art. Am schlichtesten spiegelt sich des Künstlers Feinfühligkeit von Auge und Hand in Stadlers kleiner, seltener Reihe von Steinzeichnungen wieder. In ihnen ist das in jedem Strich kristallisiert, was Liebermann Phantasie nennt, was tatsächlich erst den großen Landschafter verrät. — Mag Stadler in jungen Jahren die Not kennen gelernt haben, in späteren Jahren genoß er ein gesucht schönes Heim, in dem er neben seiner künstlerisch hochbegabten Gattin immer Leute von feiner künstlerischer Kultur aller Wirkungskreise empfing. — Unvergeßlich bleibt allen der entzückende Plauderer Stadler — unvergessen soll er sein den vielen Künstlern, denen er in einer Weise beigestanden und materiell geholfen, wie sie wohl nur von ganz wenigen, denen Dankanspruch etwas Unbekanntes, geübt wird. — Unscheinbar wie die Landschaften, die er geliebt, war sein Auftreten, aber wie solche Natur stärkste Reize mehr und mehr erschließt — so werden Stadlers Werke seinen Ruhm befestigen mehr und mehr.

E. W. Bredt

L. SAMBERGER — BILDNIS TONI v. STADLERS

KARL STERRER

GENERALOBERST FREIHERR VON BÖHM-ERMOLLI

KARL STERRER BILDNIS

KARL STERRER

Der jüngere Karl Sterrer ist ein Romantiker mitten unter uns. Mitten unter dem wechselhaften südlichen Stamme und seiner wechselhaftesten Wiener Abart, die den allerweltlichen Lockungen am meisten nachgibt, richtet sich hier das Beständige vom deutschen Wesen wieder einmal auf und stellt sich brüderlich in die lange Kette, die seit dem Wundermann Michael Wohlgemut die saftigsten Früchte vom Baume des Volkes gepflückt hat. Und ein Sicherer, Strenger und Nurdeutscher ist er mitten unter den Unsicheren, den Lässigen und den Menschheitsschwärmern.

Schon die Voreltern waren Künstler gewesen, nicht groß, aber ganz. Und dabei ist es geblieben. Bauleute, Bildner und Maler oder, richtiger gesagt, Handwerker aller Art fanden sich hier — von Vater- und Mutterseite her — zusammen und bereiteten ein erhöhtes Naturell vor, das doch wieder ganz im Handwerk sitzt, in ihm den Ernst der Arbeit und die Lust der Ueberwindung findet, von ihm aus jeden Fortschritt und jede neue Erkenntnis begründet. Gesund und männlich ist solcher Bezirk des Handwerks, aber auch enge dem weiterstrebenden romantischen Sinn. Doppelt schwer empfindet hier die Sehnsucht ihre Fesseln, sieht nahe die gelobten Länder — den Geschmack der Kultivierten, die Bildung der Sonntagskinder, die unbewußte Anmut der Geselligkeit, Italien, die hohe Kunst, — und muß doch jeden Schritt dorthin erkämpfen. Allerdings wird so jedwedes neue Ding wirklich erworben, ganz erfahren und zu reinerem Eigentum. Aber der Weg ist Arbeit, harte, unaufhörliche Arbeit. Und so wird für alle Zukunft zweierlei festgelegt: einmal die Strenge des Werkes, die das Bauen und Bilden auch ins Malen bringt, die, dem Leichten und Flüchtigen abhold, immer zum Festen und Ganzen strebt, — und dann die bis zur Schwermut gesteigerte Herbheit, die schon in der Mühe der Handhabung wenigstens *eine* Quelle hat.

Die andere liegt im Geschlechte. Reines deutsches Blut, soweit man es zurückverfolgen kann. Auf den Stationen, die die Familiengeschichte durchmacht, Bayern, Oberöster-

KARL STERRER NORDSEE

reich, Wien, sind nur süddeutsche Mischungen an der Bildung des Stammes beteiligt. Nicht ein freigewähltes Bekenntnis schlägt hier den Mann zu seinem Volke, er ist ein Strahl der Quelle, die bis zu ihm am Boden floß. Und so ist seine Kunst. Nicht Sache der Gesinnung, nicht Erfüllung des Programms, sondern einfache Notwendigkeit. Wohl will er nicht anders, aber er könnte es auch nicht.

Von da aus bezeichnet sich auch die Besonderheit seines Verhältnisses zu Italien. Man wird zunächst weniger an Böcklin, als an Feuerbach denken dürfen. Denn mit jenem Schlage, den man den Grenzdeutschen genannt hat, hat er wenig oder nichts zu tun. Wohl ist er, seit ihn der ungefähre akademische Anlaß eines Rompreises zum erstenmal dorthin führte, aus eigenem, noch immer lebendigen Antrieb immer wieder nach Italien gegangen. Gewiß haben nach dem trefflichen, der Jugend hingegebenen und großsehenden Wiener Lehrer Delug die Baumeister und Zeichner der italienischen Malerei von der Art des Mantegna und Botticelli klärend, vertiefend und begeisternd auf ihn gewirkt. Aber nicht der Deutsche hat sich ihnen vermählt, sein gefestigtes, unbeirrtes Volkstum blieb von der Gefahr einer Verwelschung behütet. Nur was zum Handwerker in dem vorhin umschriebenen Sinne gehörte, fand hier Halt und fruchtbares Verhältnis. Die eingeborene strenge Auffassung von den tektonischen Bedingungen des Kunstwerkes fand hier strömende, beglückende Nahrung. Die Hand wurde geschickter, das Auge heller, aber das deutsche Wesen blieb, unvermischt, ungekreuzt.

KARL STERRER

AM ENDE DER LÄNDER

Karl Sterrer steht heute in der Mitte der Dreißig. Was ihm auf dem harten Wege bisher Ganzes gelungen, zählt da nicht so sehr wie, daß er immer Großes gewollt. Und daß er schon Bausteine genug gegeben hat, die uns die schöne Sicherheit bieten, daß er auf gerader Bahn das Große auch erreichen wird. In der Denkweise eines solchen Mannes spielen die ungewissen Möglichkeiten eine geringere Rolle als die erfolgten Verwirklichungen. Mit ihnen wollen wir uns befassen.

Abgesehen von den laufenden Ausstellungen im Wiener Künstlerhause, deren Genossenschaft er angehört, und solchen in Deutschland, wo er früher schon in München, zuletzt auch in Berlin und Dresden stattlich vertreten war, bieten sein Atelier und die Sammlung Hauer in Wien die besten Möglichkeiten, sein Werk zu überblicken. Neben Akten und farbigen Steinzeichnungen sind es Oelbilder.

Die letzteren sind bisher das Ziel seiner Arbeit gewesen. Aber indem sich auch das Malwerk immer stärker auf die zeichnerischen Qualitäten richtete, gewannen zuletzt die Farbenzeichnungen und kombinierten Techniken die Oberhand. Dem Kontur, und zwar dem äußeren und dem inneren, kommt ein besonderes Gewicht zu. Der Innriß besorgt einen guten Teil der Modellierung, der stark und bestimmt geführte Umriß sichert die sprechende Silhouette, die klare Erscheinung der Formen. Noch blüht die Farbe nicht, noch steht sie im Banne der Zeichnung. Kühl und herb in ihrer Gesamthaltung, ist auch ihren äußersten Helligkeiten ein Schwärzliches beigemischt. Aber schon hat sie die Schwere abgelegt und gewinnt gelegentlich den reineren Charakter ihrer ersten, erledigten Stufe: den stählernen Ton. In die zweite, herankommende weisen einzelne kleinere Stücke, die einen reichen, dumpfglühenden Akkord erfassen. Sie scheinen, zusammen mit der tonigen Beherrschung der älteren Arbeiten, eine malerische Epoche im Werke des reifenden Künstlers anzukündigen, welche die ausschließlich zeichnerische nicht verleugnen, aber zur Freiheit fortentwickeln will.

Für alles das ist das große Format die Regel, das kleinere durchaus die Ausnahme. Denn die zunächst architektonisch und bildnerisch bedingte Natur des Malers braucht, um sich auszuleben, großbemessene Formen. Schon äußerlich legt sie ihren Willen zum Monumentalen fest. Und hier ist es nun sehr bezeichnend, wie jene kleineren, zunächst farbig empfundenen Stücke keine Abkehr, wohl aber eine entscheidende innere Wandlung vorzubereiten scheinen. Wohl vertreten sie, weniger durch ihr Format als durch ihre mehr übersichtliche als eingehende Durchführung, die neue Art der Werkskizze, aber das nicht im Sinne der flüchtigen Andeutung, sondern des zuäußerst konzentrierten Griffes. Wieder wollen sich zwei Arbeitsstufen, auseinander hervorgehend, absondern: Der expansiven Jugend will die intensive Männlichkeit folgen — aber das bei Erhaltung der monumentalen Energie, die hier ein für allemal den Kern der Entwicklung enthält.

Von den bisher gebrauchten Mitteln ihrer Darstellung kommen nur solche in Betracht, die ein bauliches oder ein bildnerisches Merkmal tragen. Es werden immer große, zusammengefaßte Massen verwendet. Werden sie in der Bildmitte isoliert, dann heben sie sich düster vom aufgehellten Himmelsgrunde ab, und innerhalb des stark, aber einfach bewegten Umrisses sind die Hauptformen von ausdrängenden Kräften ganz erfüllt. Gelegentlich ziehen sie sich auf den Rahmen zurück. Dann weicht das Bildnerische einem Dekorativen und von ihm aus findet der Künstler ausnahmsweise auch zu einer nur malerischen Füllung der ganzen Bildfläche zurück. Gewöhnlich wachsen die Personen, Naturstücke und Gegenstände, nahe dem Vordergrunde in einfacher, gesammelter Erscheinung hoch zum oberen Bildrande; dann kommt von ihnen das Maß des Raumes. Oder es wird ein Naturraum frei und tief genommen, dann kommt von seinem Verhältnis zu den wenigen, weit verteilten Figuren oder Einzeldingen die nämliche Wirkung. Denn immer beruht sie auf der großen Räumlichkeit — auf der ernsten, atemlosen Andacht vor den Formen im Raume.

So meinen wir auch das Heroische zu verstehen, das hier seine Merkmale zu einem neuen Stile sammelt. Der Felsberg im See, der Kogel im Schnee, die liebkosende Mutter, die abschiednehmenden Menschen — das alles und noch mehr hat neben der großen Formanschauung im Raume einen großen, zweifachen Sinn. Den einen unmittelbaren des Lebens, den anderen, der jenen erhöht, in seiner Beziehung zu einer zweiten, romantischen Welt. Zuweilen wird auch er sichtbar. Dann gibt es ein Doppelbild: unter der sehnsüchtigen Frau am Ufer streben zwei nackte Körper im Ringe zusammen; über dem Bild des schweren Kriegslebens stürmt die Erscheinung des Siegesgedankens. Aber das ist nicht so, daß es zweierlei wäre. In *einer* Empfindung verschränkt, erscheint es gelegentlich derart auch für jedermann: die Windmühle mit den feiernden Menschen wird auch für die naive Betrachtung unmittelbar zur Lebensmühle.

KARL STERRER NATUR

KARL STERRER BLAUBLÜMELEIN

KARL STERRER HEIMKEHR

KARL STERRER WINDMÜHLE

Vor diesem Künstlerauge wird auch die gewöhnliche, werktägige Bewegung des Menschen zur feierlichen Gebärde, vor dieser Inwendigkeit gewinnt auch das Ungefähre und Nebensächliche erhöhte Bedeutung. Form und Gehalt verbinden sich zu einem neuen gesteigerten Sein, zum Heroischen.

Unter seinen Bildern ist eines, das den ganzen Künstler vielleicht am klarsten enthält. In der offenen Zange eines niedrigen Strandes ruht das Meer, nur lange, seichte Wasserstreifen tragen noch die Ahnung einer fernen Bewegung hierher. Es ist Abend, silbern verdämmert der Himmel. Die Reihen der verlassenen Boote ragen mit ihren segellosen Masten zu ihm auf. Einsamkeit und Stille. Aber die Schiffe sind die der heimgekehrten, mühsamen Menschen und die Bucht ein Teil des Meeres, der Hafen der Ferne, wo die Stürme warten, wohin der Männer Sehnsucht will. Das ist der junge Sterrer: zweifach und einfach, ein Bildner und ein Innenmensch — ein deutscher Künstler.

Die Zukunft wartet auf ihn. Denn sie braucht deutsche Künstler.

MAX EISLER

EDGAR DEGAS †

DEGAS ist dreiundachtzigjährig in Paris gestorben. Er war der Maler der Rennbahnen und des Balletts, der kleinen Wäscherinnen und des Lebens auf den Boulevards, Stoffe und Dinge, die tausend andere vor ihm und neben ihm malten — und doch keiner so wie er. Denn es ist eine ganz eigene Art, wie Degas die Dinge ansieht, die er scheinbar photographisch abschildert, tatsächlich aber in strengstem Stile komponiert. Er riskiert, Haltungen und Gesten darzustellen, die kein anderer vor ihm gemalt. Muther nennt ihn den „Meister der aufgelösten Komposition“. Das darf nicht mißverstanden werden. Es ist stärkste Komposition in allen Bildern Degas', aber mit seiner neuen Art der Komposition überwand er, zersetzte er die bis dahin herkömmliche Bildkomposition. Er besiegte die Trägheit des Auges — darin vielleicht ein Schüler der Japaner, deren Farbenholzschnitte er sehr liebte und schätzte. Indessen setzt er Farben und Töne nebeneinander, auf die die Japaner nie verfielen. Auch sein malerischer Ausdruck ist westlicher, gelöster. Mit seinem Lieblingsmaterial, dem Pastellstift, zaubert er die weichsten, nur ihm gehörenden Effekte hin: man hat oft Angst, seine Bilder möchten einem vor den Augen zerflattern, sich in feinen Duft auflösen. Das empfindet man besonders vor seiner in kühner Bewegung gleichsam aus dem Bildrahmen herausfliegenden Ballettеuse im Luxembourg, die neben seinem „Baumwollekontor in New-Orleans“ sein Hauptwerk ist.

AXEL GALLÉN

AUS DER KALEWALA-SAGE: AUSZUG KULERVOS ZUR RACHE

AXEL GALLÉN AUS DER KALEWALA-SAGE: DIE BOOTFAHRT

AXEL GALLÉN, FINNLANDS GROSSER MALER

Der finnische Maler AXEL GALLÉN ist nicht nur der erste und beste Künstler seines Landes, er ist einer der eigenartigsten Maler unserer Zeit überhaupt. Seine großen Wandgemälde im finnischen Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1900 lenkten zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf die durch nationales Gepräge und handwerkliche Qualität gleichermaßen bedeutsame Kunst Galléns. Spätere Ausstellungen seiner Werke bei Schulte in Berlin und im Kunstmuseum zu Budapest vermehrten noch den Respekt vor seinem außergewöhnlichen Talent.

In der Form wie im Inhalt merkwürdig seltsam erscheinen einzelne seiner Bilder dem Uneingeweihten auf den ersten Blick geradezu unverständlich. Diese von geheimnisvollen und grotesken Vorstellungen erfüllten, höchst phantastischen Malereien Axel Galléns erklären sich aber leicht aus dem Inhalt und den Geschehnissen des großen — Kalewala genannten — National-Epos, das den kostbarsten Schatz der finnländischen Literatur darstellt. Die grandiose Naturpoesie des „Landes der tausend Seen", wie die Dichter das märchenschöne Finnland gerne bezeichnen, spiegelt sich in dieser von den eigenartigsten Episoden belebten Heldensage wieder. Die düstere und schwermütige Art der Menschen, die in ihren von leuchtenden Seen durchzogenen dunklen Forsten durch die Jahrhunderte ihren ursprünglichen Nomadencharakter als Jäger und Fischer treu bewahrt haben, tritt in den aus uralten Vorzeiten überlieferten Märchen und Gesängen, die sich allmählich zu diesem grandiosen Na-

AXEL GALLÉN AUS DER KALEWALA-SAGE: JOUKAHAINEN IM HINTERHALT

tionalgedicht zusammenfügten, anschaulich und ergreifend zutage. Neben der Landschaft und den Menschen kommen natürlich auch die Tiere, die im Leben des baltischen Nordens eine so wichtige Rolle spielen, so wie in der finnischen Götter- und Heldenwelt, so auch in den Bildern des finnischen Malers zu ihrem Recht. Die zauberhaften und mystischen Geschehnisse, durch die die Helden der finnischen Sage, die man als Personifizierungen der diesem Lande eigentümlichen Naturkräfte erkennt, schreiten, scheinen unergründlich und malerisch wie die Nebelgebilde, die den unzähligen Seen des Landes entsteigen. Die großartigen bildlichen Kompositionen Galléns geben diesen poetischen Schilderungen der Kalewala-Sage sinnfällige Gestalt. So sind die hierher gehörigen, dem ersten Blick geheimnisvoll scheinenden Malereien ohne weiteres und leicht verständlich dem, der auch nur oberflächlich mit dem Inhalt des großen Epos und der Wesensart seiner Helden vertraut ist. Die Bekanntschaft aber mit der unterhaltsamen Literatur, die die elegische Schönheit des finnischen Landes und den nationalen Mythos des finnischen Volkes spiegelt, dürfte gerade in diesem Augenblick doppelt lohnend und erwünscht sein, wo nicht nur die Finnländer selbst, sondern mit ihnen alle die den Zusammenhang nordischer und germanischer Kultur vor Augen haben, die Befreiung ihres geistigen und politischen Lebens von russischer Knechtung als eine der vielen bedeutsamen Folgen des jetzigen Krieges erhoffen. Unter

AXEL GALLÉN AUS DER KALEWALA-SAGE: DIE SAMPOVERTEIDIGER

diesem Gesichtswinkel bekommt die Betrachtung der eminent nationalen Kunst Axel Galléns geradezu eine hochaktuelle Bedeutung.

Dennoch aber kann nicht der literarische, durch mythologische Kenntnisse begreifliche Inhalt über den Wert der Malereien Galléns entscheiden, sondern ausschließlich die künstlerische Form. Und diese Form birgt ein nicht minder bedeutsames nationales Element als die gegenständlichen Motive seiner Bilder. Es ist jener herbe zeichnerische Stil, der der Kunst der meisten nordischen Maler eigentümlich und dem charakteristischen Wesen der deutschen Malerei so nahe verwandt ist. Diese Tatsache, daß die Kunst Galléns an die Art deutscher Meister erinnert, spricht um so beredter für die tiefwurzelnde kulturelle Gemeinschaft, die uns mit den nordischen Völkern verbindet, als auch dieser Finnländer gleich den meisten modernen nordischen Malern mit rückhaltsloser Empfänglichkeit durch die neueste Pariser Schule gegangen ist. Aber der starke nationale Sinn hat die mannigfachen Einflüsse, die die großen Franzosen auf seine Entwicklung genommen haben, fast restlos überwunden. Wohl erinnern seine dekorativ-monumentalen Malereien bisweilen an die Art eines Denis oder Puvis de Chavannes, die sich eben auch mehr durch die Strenge und Herbheit der Zeichnung als durch Lieblichkeit und Weichheit der Malerei charakterisiert. Wohl denkt man im Hinblick auf die stilistischen Momente in Galléns Kunst, und unterstützt noch durch den ausgesprochen mongolischen Gesichtstyp

AXEL GALLÉN DER FRÜHLING (FRAGMENT: KNABE MIT ARMBRUST)

der Helden in seinen Kalewala-Bildern, an den bedeutsamen Einfluß, den der Japanismus auf die ganze neue Malerei überhaupt und auf gewisse nordische Maler wie Larsson, Liljefors u. a. im besonderen ausgeübt hat. Schon die hier wiedergegebenen Proben von Galléns zahlreichen Bildillustrationen zur Kalewala-Sage lassen erkennen, daß der japanisierende Stil in diesen mythologischen archaisierenden Darstellungen wohl mit gutem Recht am Platze ist.

Betrachten wir dementgegen die Bildwerke Galléns, die von der legendären Last mythologischer Gebilde und von der düsteren Schwere mystischer Zauberformeln befreit das heitere Spiel des Lebens darstellen, wie beispielsweise die große Frühlingskomposition, von der hier in dem Bilde des Knaben mit Armbrust ein Ausschnitt gegeben ist, oder betrachten wir die von menschlicher Liebe und Tragik erfüllte Wirklichkeitsdarstellung in dem „Der Hausbau" benannten Gemälde, so fühlen wir die Seele des finnischen Malers jener besten deutschen Art verwandt, der die Bilder unseres Hans Thoma vollendetsten Ausdruck gegeben haben. Unter dem schlichten, hier wiedergegebenen Bilde der Mutter des Künstlers könnte fast der vertraute Name dieses Altmeisters stehen, so seelenvoll, so anspruchslos und so — deutsch mutet dieses Frauenbild uns an. Und könnte nicht das in Raum und Beleuchtung so anheimelnde und intime Porträt des Kunstsammlers Dr. Antell auch vom Grafen Kalckreuth, einem der deutschesten unter den besten deutschen Malern unserer Zeit, herrühren?

Wie stark das nationale, germanischer Art innig verwandte Element in der Kunst Axel Galléns ist, bemerkt man doppelt, wenn man sich der pariserischen Eleganz erinnert, die die Bilder des auch bei uns wohlbekannten Albert Edelfelt kennzeichnet, der neben Gallén als der beste Repräsentant der gegenwärtigen Maler Finnlands angesehen wird. Andere finnische Maler, denen man im letzten Jahrzehnt auf internationalen Ausstellungen begegnete — ich erinnere mich besonders der Bilder eines gewissen Pekka Halonen — segeln dafür aber durchaus im Fahrwasser der streng nationalen Art Axel Galléns und die Jüngsten betrachten ihn, der nach einem bewegten Leben heute in der Einsamkeit eines entlegenen Waldhauses lebt, als ihr großes Vorbild und den Klassiker der neuen finnländischen Malerei. DR. PAUL KRAEMER

AXEL GALLÉN

AUS DER KALEWALA-SAGE: DIE MUTTER LEMMINKAINENS

AXEL GALLÉN

AUS DER KALEWALA-SAGE:
DER ZORN DES KULERVO

AXEL GALLÉN DER HAUSBAU

AXEL GALLÉN SYMPOSION

VOR HUNDERT JAHREN

Am 10. September 1817 ereignete es sich zum ersten Male, daß deutsche Künstler aufgefordert wurden, ihre Werke einer öffentlichen Ausstellung anzuvertrauen und auf diese Weise weitesten Kreisen vor Augen zu führen. An jenem Tage, der als der Geburtstag der deutschen Kunstausstellung zu gelten hat, richtete der Polytechnische Verein für das Königreich Bayern durch den Oberfinanzrat von Yelin und den Professor der Chemie Dr. Vogel an die bayerischen „Künstler, Manufakturisten und Gewerbsleute" die Aufforderung, ihre Erzeugnisse hinfort zu dem alljährlich im Oktober auf der Münchener Theresienwiese stattfindenden Zentral-Landwirtschaftsfeste einzusenden. Als Leiter dieses ersten Versuches wirkte der um Bayerns Kunst und Kunstgewerbe hochverdiente Kunsthändler J. G. Zeller.

Infolge der für die Einlieferung der Ausstellungsobjekte zur Verfügung stehenden allzu kurz bemessenen Zeit, sowie infolge der Ungunst der Witterung und der Unzulänglichkeit der Ausstellungsräume entsprach der Erfolg jener Aufforderung nicht den Erwartungen. Trotzdem aber bildete dieser erste Versuch, wie es in dem Jahresberichte des Polytechnischen Vereins heißt, für jeden Vaterlandsfreund eine angenehme Erscheinung. Man begnügte sich daher nicht mit dem billigen Trost „in magnis voluisse sat est", sondern man wiederholte, gestützt auf den von seiten des Königs gespendeten Beifall, im folgenden Jahre den Versuch, diesmal mit höchst erfreulichem Erfolge. Die am 27. August 1818 von der Zellerischen Kommissions-Niederlage für inländische Kunst und Gewerbe-Erzeugnisse erlassene Einladung zu einer im Oktober 1818 zu München stattfindenden Ausstellung vorzüglicher Erzeugnisse des inländischen Kunst- und Gewerbefleißes richtete sich an alle „Künstler und Kunstarbeiter, Manufakturisten, Dilettanten usw.". Zeller als Inhaber

AXEL GALLÉN — BILDNIS Dr. ANTELL

der Kommissions-Niederlage versprach, auf das gewissenhafteste für das Empfangene Sorge zu tragen, das Verkaufte (insofern der Verkauf gewünscht wurde) zu berechnen, das Zurückgebliebene nach der Weisung des Einsenders, entweder in der Niederlage zu deponieren oder an die Eigentümer zurückzuschicken und ihren Vorteil, als wäre er sein eigener, zu handhaben. Ein königliches Reskript wies die Kreisregierungen an, die Einladung in den Kreis-Intelligenzblättern zu veröffentlichen und die Behörden zur Förderung des Vorhabens aufzufordern. Prophetisch klang die Einladung Zellers in die Worte aus: „Wird diese Ausstellung nur einiger Maßen gelingen, so läßt sich gewiß erwarten, daß in der Folge wirksamere Kräfte sich zeigen werden, um das, was klein begonnen hat, rühmlich zu vollenden“.

Die Ausstellung, der auch diesmal der Polytechnische Verein für das Königreich Bayern zur Seite stand, war auf 8 Tage bemessen und wurde mit der inzwischen üblich gewordenen Verspätung am 12. November im Gasthofe „Zum Schwarzen Adler“ eröffnet. Sie wies

in ihrer Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche, Steindrucke und verwandte Kunstgegenstände umfassenden Abteilung eine Anzahl höchst beachtenswerter Werke bekannter bayerischer Künstler und Dilettanten auf. An Gemälden hatten u. a. ausgestellt: Georg von Dillis, J. Jakob Dorner, Jos. Hauber, Mathias Klotz, Dominik Quaglio, Lorenz Quaglio, M. J. Wagenbauer, Franz Kobell, Simon Quaglio. Einen besonderen Ehrenplatz erhielt Alois Senefelder. Diese Bevorzugung begründete der Ausstellungsbericht mit dem Umstande, daß es sich hier um eine spezifisch-bayerische Erfindung handle, sowie mit der Vorzüglichkeit der Ausstellungsgegenstände, die in Lithographien und einem Lehrbuch des Steindruckes bestanden.

Der Erfolg dieser ersten in Deutschland veranstalteten Kunst- und Gewerbeausstellungen war ein derartiger, daß die hier gegebenen Anregungen alsbald auch außerhalb Bayerns auf fruchtbaren Boden fielen. In schneller Folge reihte sich in den verschiedensten Gegenden Deutschlands Ausstellung an Ausstellung. Die Erwartung, daß sich in der Folge wirksamere Kräfte zeigen würden, um das, was klein begonnen hatte, rühmlich zu vollenden, erfüllte sich voll und ganz. Jene Münchner Kunst- und Gewerbe-Ausstellungen, mag man nun den ersten im Jahre 1817 noch unter den Folgen der Napoleonischen Kriege unternommenen Versuch, oder den Erfolg des Jahres 1818 in Betracht ziehen, haben den Grund gelegt zu den großen Ausstellungen, die hinfort die deutschen Künstler auf den Schauplatz des inländischen und ausländischen Wettkampfes riefen.

MAX GEITEL

AXEL GALLÉN — DIE MUTTER DES KÜNSTLERS

NORBERT GRUND SELBSTBILDNIS DES KÜNSTLERS

NORBERT GRUND

Am Kohlmarkt in Prag konnte man um das Jahr 1750, ach wie oft, ein paar armselig gekleidete Kinder sehen, die den Vorübergehenden noch nasse Bildchen zum Kaufe anboten. Sie verlangten und erhielten dafür einen Bettel, zwei oder drei, wohl auch nur einen einzigen Gulden, und es schien fast, das Geld sei von gutmütigen Menschen mehr wie ein Almosen hingegeben worden. Als vollgültiger Gegenwert wurden die Bilder von den Käufern kaum anerkannt. Denn es fehlte ihnen Größe des Gegenstands und des Formats, nicht minder jene sorgfältig tüftelnde Technik, die damals als die Grundbedingung der soliden Malerei galt.

Es waren die Kinder NORBERT GRUNDS, die unter Ausstellung ihrer Armut für die Kunst ihres Vaters warben. Grund ging es bitter schlecht. Jung hatte er geheiratet, ein armer Maler ein armes Mädchen, und die Kinder, die heranwuchsen, ein ganzes Rudel in dem einen winzigen Stübchen, schrien nach Brot. Einmal hat er sich selbst in all seinem Elend mitsamt seiner traurigen Umwelt konterfeit. Auf dem Bildchen — in Prager Privatbesitz — schaut man in eine erbärmliche, armselige Kammer hinein. Eine Staffelei steht darin, auf der Staffelei ein halbfertiges Porträt, ein paar unverkaufte Bilder hängen an den Wänden. Außerdem sieht man ein Bett, eine Wiege, einen jämmerlichen Kleiderkasten. Frau Grund hält ein Kind auf dem Schoß. Es scheint geschrien zu haben. Da hat der junge Künstler und Vater Pinsel und Palette weggelegt und zur Violine gegriffen. So steht er jetzt im Zimmer: mit der Geige Tönen das ungebärdige Kindergeschrei beschwichtigend und ein Stückchen Schönheit, den Schimmer einer besseren, helleren Welt, in den Bezirk seiner Armseligkeit tragend.

Dieses merkwürdigste aller Selbstbildnisse steht fremd im sonstigen Werke Norbert Grunds. Denn was er zu malen und darzustellen pflegte, das ist jene lebenslustige, leichtsinnige, frohe und graziöse Welt des beginnenden Rokoko, die scheinbar ohne Hemmungen dem Genuß hingegeben war. Wie bei den französischen Malern, die von Watteau ausgehen, sieht man auch auf Grunds Bildern Konversationen, Schäferszenen, Komödien, Allegorien der Jahreszeiten, Gartenerlebnisse, heitere Schmausereien, also Situationen, die Grund keineswegs aus eigener Anschauung kennen konnte. Denn er war immer arm gewesen und

NORBERT GRUND SPANISCHER SEEHAFEN

NORBERT GRUND RÖMISCHE RUINE

NORBERT GRUND DER WINTER

war es geblieben. Er hat sein Leben lang mit der Not gekämpft und sich nie in den Kreisen umtun können, deren Vergnügungen seiner Kunst die Stoffe lieferten. Er hatte vielmehr seine Motive aus Kupferstichen; er hatte sie aus Almanachen oder sie waren ihm aufgedämmert, wenn er vor den Buden der Kupferdrucker gestanden — was er dort gesehen, das baute er zusammen zu einer besonderen Welt, seine Phantasie schuf mit, und so ward aus Fremdem und Eigenem, aus Wahrheit und Dichtung ein neues Kunstwerk.

Indessen gilt die Feststellung solcher Mischung nur für das Stoffliche seiner Bilder. Im Ausdruck, in der Darstellung, im Kolorit vor allem, ist Grund ganz er selbst.

Sein Vater, Christian Grund, der 1751 starb, ein braver, geschickter, ein wenig handwerklicher Maler, der aus der Egerer Gegend stammt, hatte ihm den ersten Unterricht gegeben, dann war Norbert Grund zu dem Wiener Maler Franz Ferg (1689—1740) in die Lehre gebracht worden. Nach Wien, weniger in das Atelier Fergs, schlug eine italienische Welle hinein und dieser italienische Einschlag verband sich in Grunds Frühwerken mit den holländischen Eindrücken, die er bei Ferg gewonnen. Doch darf man den italienischen Einfluß auf Grund nicht überschätzen. Es kann wohl sein, daß Grund auf seiner Reise nach Venedig mit den frühesten Proben der Kunst Francesco Guardis, der um fünf Jahre älter ist als er, in Fühlung kam. Ihn aber in direkte Abhängigkeit von Guardi zu bringen, geht nicht an. Grund scheint schon um das Jahr 1740 in seine Vaterstadt Prag zurückgekehrt zu sein und bald hernach geheiratet zu haben. Von dem Zeitpunkt an verbot sich aber das Reisen von selbst. Das reife Schaffen Guardis wird er also kaum aus eigener Anschauung kennen gelernt haben. Wenn trotzdem zwischen den Werken Grunds und den Werken Guardis eine (vielleicht mehr äußere) Verwandtschaft wahrgenommen werden kann, so muß sie aus der Stimmung der Zeit erklärt werden. Es ist auch ganz richtig angemerkt worden, daß jeder Druck fremder Künstlerindividualitäten, der sich bei Grund bemerkbar machte, von ihm organisch dem Inhalt der lokalen Kunstübung einverleibt wurde. Grund wurzelt eben fest in der Tradition. Seine Landsleute, die böhmischen Barocklandschafter von 1700, beson-

NORBERT GRUND DER SOMMER

ders Johann Jakob Hartmann, sind für das Wesen seiner Kunst bedeutsam gewesen. Bei ihnen begegnet uns schon, was Grund prachtvoll aufbaute und zur Vollendung brachte: Das Atmosphärische auf einem Bilde zu höchster Wirkung zu steigern. Mit der bewußten Betonung des Atmosphärischen erreicht er sozusagen die „Entmaterialisierung der Körper", die für ihn nicht mehr um ihrer selbst willen da sind, mit denen er fast respektlos umspringt; sie scheinen für ihn nur den Zweck zu haben, Träger von Licht und Luft zu sein. Damit geht Grund unter die „Illusionisten". Illusionist ist auch Guardi; Illusionisten gibt es in Frankreich, Spanien, England. In den später als Grund auftretenden und in ihrer Künstlerschaft weiter auswirkenden Meistern Fragonard, Goya und Turner erfährt der Illusionismus seine höchste Vollendung. So ordnet sich Grund in eine große und bedeutungsvolle Entwicklung internationalen Charakters ein. Er ist einer der ersten, die sich praktisch mit dem illusionistischen Problem, das man das Problem der europäischen Malerei des 18. Jahrhunderts nennen könnte, befassen. Damit wächst seine Arbeit und sein Werk über die lokale Bedeutung hinaus. Er ist ebensowenig ein Nur-Prager Künstler, als z. B. Spitzweg ein Nur-Münchener Künstler ist. Auch Grund wurzelte in der Ueberlieferung, aber ebensowenig wie Spitzweg blieb er behaglich eingebettet im Herkommen, auch er strebte nach Neuland der Kunst und darum darf die Kunstgeschichte an ihm nicht vorbeigehen, ebensowenig wie an Spitzweg, an dem jetzt endlich das Unrecht gut gemacht wird, ihn als einen rein lokalen Maler und auf illustrativ-humoristische Wirkungen hinzielenden Künstler gelten zu lassen.

Grunds gedenken wir heute besonders gern; sind doch genau zweihundert Jahre verflossen, seit er auf der Kleinseite von Prag geboren wurde: am 8. Dezember 1717. Gestorben ist er fünfzig Jahre später, die Totenmatrikel der St. Nikolaus-Pfarrei in Prag weist den 17. Juli 1767 als seinen Sterbetag aus. Außer dem erwähnten Selbstbildnis in der armseligen Stube ist uns ein anderes im Rudolfinum erhalten, das uns als Ergänzung wertvoll ist und das uns einen Blick auf Grunds Persönlichkeit gestattet. Mit offener Brust in guter Haltung hat er sich dargestellt, sehr natürlich und

NORBERT GRUND SCHÄFERSZENE

NORBERT GRUND

SPAZIERGANG IM GARTEN

schlicht, ohne die Pose, die an den Selbstbildnissen seiner Zeitgenossen oft verdrießlich wirkt. Mit lustigen Augen sieht er in die Welt, seine Nase ist etwas dick, um den Mund spielt ein merkwürdiger Zug, Sinnlichkeit und Gewöhnung der Entsagung seltsam vermischt. Ein Mensch in seinem Widerspruch, kein ausgeklügelt Buch — so erscheint er uns, und so mag er wohl auch durch sein Erdenleben hingegangen sein, durch dieses Dasein mit viel Alltagsarbeit, viel Sorgen und kargen Freuden, mit einem ewigen Schwall von Kindergeschrei und nur wenigen guten Freundesstunden.

Die Zahl der uns bekannten Bilder Grunds ist ziemlich groß. Ihrer 107 besitzt die Sammlung Rudolfinum in Prag, 26 das Prämonstratenserkloster am Strahow, zwei Werke gehören der Dresdener Galerie. Weiter sind Prager und Wiener Sammler im Besitz einer stattlichen Anzahl von Gemälden Grunds. Dieses somit ziemlich reiche Lebenswerk zu periodisieren, ist fast unmöglich. Grund hat nichts datiert, das macht den Versuch äußerlich zunichte, innerlich steht ihm entgegen, daß man von einer deutlich erkennbaren, stetigen Entwicklung Grunds, von einem Auf- oder Abstieg nicht sprechen kann. Abgesehen von Frühwerken wie den „Tänzern vor der Dorf-

NORBERT GRUND — NÄCHTLICHER ÜBERFALL

NORBERT GRUND UNTERHALTUNG IM PARK

schenke“ (im Rudolfinum), bei denen der durch Ferg vermittelte Einfluß der Holländer wie bei anderen Kirmesbildern Grunds verspürbar ist und diese Gruppe in die Zeit verweist, da der junge Künstler seiner selbst noch nicht völlig Herr war, machen Grunds Bilder nach Auffassung und Ausformung einen völlig geschlossenen Eindruck. Es ist in allen etwas sehr Ausgeglichenes, Fertiges und Zielbewußtes, und das hält stand während der etwa fünfundzwanzig Schaffensjahre, die Grund zur Verfügung hatte.

Daß es trotz dieser „Homogenität“ dem Werke Grunds nicht an innerer Beweglichkeit und anmutiger Entfaltung fehlt, zeigt ein Nebeneinander seiner Arbeiten, wie es der Besuch des Prager Rudolfinums vermitteln kann oder wie man es in kleinerer Auswahl auf der Darmstädter Barock- und Rokoko-Ausstellung 1914 sah. Man schaut bei Grund in reizvollem Nebeneinander Bilder, wie die „Damen beim Frühstück“, ein Gemälde, bei dem der Versuch gemacht ist, aus dem Dunkel die Figuren

NORBERT GRUND

GARTENSZENE

95

hell herauszuarbeiten und alles auf die Nähe einzustellen, und dem „Spanischen Seehafen“, ein Bild, das alles in feinen Silberdunst einhüllt und die Ferne so lockend erscheinen läßt. Dagegen ist die „Römische Ruine“ auf Strenge der Komposition und der räumlichen Vorstellung hingearbeitet, während der Künstler bei der „Gesellschaft im Freien“ (Dresdener Galerie) ganz auf Lösung der Komposition und Auflockerung der räumlichen Vorstellung bedacht war. Bei der „Unterhaltung im Park“ tritt durch den Einschlag von Chineserei das Spielerische mehr hervor, dagegen zeigt der „Nächtliche Ueberfall“ (Rudolfinum), ein Bild von eigenartigsten, indes nicht von vorneherein beabsichtigten Beleuchtungseffekten, in der Stimmung Ernst und Haltung trotz der etwas zerfahrenen Komposition. So wechselt in der Auffassung und Ausformung bei Grund immerzu Heiterkeit und Düster, Spiel und Ernst, Leichtigkeit und Gewicht, locker und geschlossen — und doch verspürt man den ruhenden Pol in der Flucht der Erscheinungen, das Sichere, Beständige in allem Wechsel: die künstlerische Persönlichkeit des Malers, der die auseinanderflatternden Stimmungen und Formen fest zusammenfaßt und zu einer starken Einheit bindet, in diesem Bestreben, das mit dem ersten Tag seines selbständigen Arbeitens einsetzt, unbeirrt weiter arbeitend alle die bitteren Jahre seines kummervollen Lebens hindurch.

Die Darmstädter Ausstellung von 1914 hat Grund unserem Interesse nahegerückt und die Kenntnis des eigenartigen Künstlers auch allen denen erschlossen, die den Meister in seinen Prager Schöpfungen noch nicht kennen gelernt hatten. Es traf sich glücklich, daß gleichzeitig im Jahrbuch des Wiener Kunsthistorischen Instituts (VII., 1914) ein tiefschürfender Aufsatz über Grund aus der Feder von Anton Matejcek erschien. Gestützt auf archivalische Forschungen konnte der Autor über die Lebensumstände Grunds manchen neuen Aufschluß geben; diese Forschungen wurden hier im Datenmäßigen dankbar benützt. G. J. WOLF

NORBERT GRUND DER TRÖDLER

MENZELS IMPRESSIONEN AUS ALT-BERLIN

Denn es sind, um es mit einem Wort zu sagen, Impressionen, Eindrücke eines immer wachsamen und plötzlich betroffenen Malerauges, denen wir die Kleinodien dieser Darstellungen zu danken haben, von denen hier die Rede sein soll. Nie ist Menzel mehr Maler gewesen als auf diesen Bildern bescheidensten Ausmaßes, die, unbewußter Genialität voll, mit spielender Hand die schweren Probleme einer künftigen Künstlergeneration nicht nur anrühren, sondern gleich vollendet lösen.

Spät erst kamen sie zum Vorschein, aber sie kamen zu rechter Zeit. Wer weiß, ob sie sonst nicht so leichthin beurteilt worden wären, wie der Meister sie selbst zu bewerten beliebt hat. Sie hingen fast alle in seinen Wohnräumen in der Sigismundstraße unter altmodischem Hausrat, auf abgenutzten Tapeten, über Möbeln eines Geschmackes, der auch dann nicht gut gewesen war, als er die Mode beherrschte. Für Menzel allein paßten sie zu der übrigen Einrichtung; sie erzählten ihm so viel von seinem Leben, wie die Schränke, Stühle und Tische, über die sein Auge hinwegflog wie über Erinnerungen, die mit ihm alt geworden waren. Für jeden anderen gehörten sie nicht in dieses altmodische Heim, das ebensogut ein zu Ehren gekommener alter Gelehrter hätte bewohnen können. Für ihn waren sie Tagebuchblätter, Intima mit dem Goldstaub des längst Vergangenen, in nachdenklicher Stimmung vielleicht Mahnungen, wie alt er selber geworden, wie weit Jugend und Mannesjahre hinter ihm lagen, wie verschollen das Leben jener Tage war . . .

. . . So hatte es mal in seinen Zimmern ausgesehen, erst in der Schöneberger Straße, wo der hohe Mahagonitrumeau zwischen den Fenstern stand und die Mullgardine im Frühlingswind wehte; dann in dem schmalen Schlafraum der Ritterstraße mit dem Blick auf die roten Dächer der Hinterhäuser. Das war der engbrüstige Treppenflur mit dem grellen Blaker aus Weißblech und den hohen Knäufen am Geländer, die der Hauswirt eigenhändig abgesägt hatte, um „das Défilé für Hochkirch" freizumachen. So hatten die Geschwister und Maerkers unter der hohen Moderateurlampe um den Familientisch gesessen, so hatte oft die Schwester mit der Kerze in der Hand an der Tür gelehnt, um dem Bruder die dunkle Stiege hinabzuleuchten.

Ach, und wie war es noch residenzlich still in dem alten Berlin, ehe noch an hohen Mietskasernen, deren Reihe nicht aufhören wollte, die Pferdebahn entlang klingelte und sogar nachts, nach zwölf, eine Droschke zu haben war! Wie wehte es so schön in den hohen Weiden, als das Becken des Hafenplatzes noch nicht ausgestochen war, kein Krahn mit seinem Eisenskelett harte Linien in die Luft zeichnete und noch keine Züge über die nahe Brücke donnerten! Wie idyllisch sah es am Schafgraben mit den huschenden Lichtern über dem Plankenzaun, wie märkisch und weit fort von Berlin am Kreuzberg aus, wo der dustere Keller lag und es nach der „blanken Hölle" ging. Wie geheimnisvoll spielte die Sonne durch den alten Palaisgarten des Prinzen Albrecht, in den noch keine Fensterreihen ihre indiskreten Blicke warfen, und wo aus dem grünbronzenen Wipfelmeer das warme Gelb des Schlosses herausragte. Und dann die Lüfte darüber! Diese wehenden Schleierwolken, die leise in der Scham des Abends sich röteten, diese dunkleren Schwaden, die den abgehellten Glanz der Luft bedrohten! War es nicht, als hätten diese Schauspiele aufgehört, jetzt wo die Häuser mit ihren harten Dachlinien den Himmel gleichsam wegschnitten? Und endlich die Stille der Nacht . . . Ja, dies Berlin von 1840 und 50 hatte noch seine Nächte, um deren Schweigen es kein Wagengerassel, um deren Dunkelheit es keine Lichtreklame, keine Glühlampen, nicht der grelle Schein der Cafés betrog. Dann schliefen die Häuser mit den Menschen darinnen um die Wette, sie verloren die Härte ihrer Umrisse, sanken wie müde in sich zusammen und dämmerten so im Mondlicht dahin. Das schwarze Wasser gluckste unter den Brücken, irgendwo hallte ein Schritt, und das Wechselspiel von Mondlicht und Wolkenschatten zog wie ein bewegter Traum über die geisterhafte Blässe der steinernen Häuserreihen . . .

Für mehr als Uebungen wollte weder der junge noch der alte Meister diese Arbeiten gelten lassen. Er hatte, wie später mit dem Zimmermannsbleistift, hier mit dem Pinsel „exerziert", die Geschmeidigkeit der Hand, die Treue des Gedächtnisses erprobt. Daß in ihnen ein genialer Maler zur Reife der Selbstbesinnung gelangt war, hat er niemals empfunden. Für uns dagegen sind sie ein Höchstes. Sie leuchten von Schönheit, von dem Glück

innerer Beschwingtheit, das auch den Größten nur selten zuteil wird. Die Gunst der Stunde hat ihnen gelächelt, und ganz durchsonnt von ihr stehen sie da, leicht und unbeschwert von den Mühen des Handwerks, absichtslos und unbekümmert um jede Wirkung, durchklungen von einer Musik der Seele, wenn sie, beruhigt und leidenschaftslos ihrem Triebe hingegeben, sich selbst genießt. Da ist alles Eingebung und Zufall und Reiz und Ueberfluß. Die Launenhaftigkeit des Bildausschnittes, die feinfühlige Beobachtung der Helligkeitsgrade, die zarte und doch bestimmte Differenzierung der Töne, die Illusion des Raumes — alles scheint weit hinausgehoben über den Zwang der Wirklichkeit, dem in Wahrheit der Künstler sich dienend fügte.

Auf Vorbilder ist nachdrücklich hingewiesen worden: auf Blechen, der etwa mit seinem „Blick auf Häuser und Gärten“ ähnliche, durch das Atelierfenster gesehene Zufallsausschnitte impressionistisch wiedergegeben hat, auf Dahl und seine Wolkenstudien über der Dresdener Elbniederung, auf Constable, an dessen elegisch-idyllische Landschaften Menzel in der „Berlin-Potsdamer Eisenbahn“ und dem „Palaisgarten“ erinnert. Man hat sich bemüht, diesen geistverwandten Beziehungen den festen Halt historischer Nachweise zu geben. Aber wird damit das Phänomen erklärt? Heißt das nicht vielmehr das Geheimnisvolle genialer Begabung materialistisch ausdeuten, ein Wunder seiner tiefsten Schönheit, der Unerklärbarkeit, berauben? Was Menzel an jene „Vorläufer“ bindet, ist nicht bewußtes Nachahmen, auch nicht in der verfeinerten Form der Anregung, ist vielmehr ein Gesamtgefühl, das die ganze Zeit durchtränkt und färbt.

Man rechnet Blechen, Dahl, Constable zur romantischen Malerei. War auch Menzel, der Menzel jener Altberliner Impressionen, ein Romantiker?

Als Menzel in dieser Art begann, war Constable zehn Jahre tot, Blechen in geistiger Umnachtung gestorben, nur Dahl lebte noch und arbeitete in Dresden. Alle drei gehören einer älteren Generation an. Blechen, den Jüngsten, trennen noch 17 Jahre von Menzel; man weiß, was für den Geist nicht nur des Künstlers die ersten 17 Jahre des Lebens bedeuten. Sie standen alle unter dem Bann eines anderen Zeitbegriffes von Romantik wie die jüngere Schar, die um 1830 mit Menzel sich der ersten Ahnungen eigenen Daseins und Empfindens bewußt wurde. Aus der idyllisch bewegten Kindheit, aus den heroisch begeisterten Wanderjahren war die deutsche Romantik in ein kritisch abgekühltes Mannesalter getreten, in eine Reife, die den Ueberschwang von sich getan hatte und Neigung spürte, sich selbst nicht mehr ganz ernst zu nehmen. Der verwegenste Geist der Zeit pfiff schon die ersten Spottlieder, in denen es skeptisch klang:

> Ich zweifle auch, ob sie empfindet
> Die Nachtigall, das was sie singt;
> Sie übertreibt und schluchzt und trillert
> Nur aus Routine, wie mich dünkt.

Es war die Zeit des poetischen Realismus. Die Gedanken wendeten sich den Forderungen der Gegenwart zu, nur die Form, in der sie sich aussprachen, war romantisch. Erscheinen die Kasernen in normannisch-sarazenischem Ziegelbau, erscheint das Biedermeiermobiliar, dessen nüchterne Zweckmäßigkeit nur noch geringes Ornament duldet, nicht symbolisch für die Zeitauffassung? Für die Romantiker der älteren schwärmerischen Observanz war Berlin kein Kulturboden gewesen „mit seinem dicken Sande und dünnen Tee und überwitzgen Leuten“. Jetzt aber kam die Stunde für diese Stadt, jetzt war die Zeit da, wo sich der Geist Berlins mit dem Zeitempfinden deckte. Und dieser Geist fand in Menzel, vielleicht dem genialsten Berliner damals, seine bündigste Ausprägung auf dem Gebiete der Kunst.

Diese letzte Phase der deutschen Romantik erscheint wie eine Heimkehr des lang und selig in der Ferne schweifenden Gemütes in die begrenzte Stille des bürgerlichen Alltags. Ueberall in Politik und Forschung sucht man, phantastischer Kombinationen müde, das Handgreifliche. Das Interesse wendet sich dem Realen in Gegenwart und Vergangenheit zu. Das napoleonische Weltabenteuer, die heroische Selbstbehauptung Friedrichs des Einzigen werden in Volksbüchern den Gebildeten dargeboten. Weitab bleibt das einst leidenschaftlich erregte Gefühl für den Glanz hohenstaufischer Kaiserzeiten; in der Vorrede zur dritten Auflage (1856) seiner „Geschichte der Hohenstaufen“ klagt Friedrich von Raumer beweglich, daß „infolge der Tagesmode und Afterweisheit unserer Tage eine fast allgemeine Gleichgültigkeit gegen den Inhalt, sowie gegen die Lehren und Warnungen der deutschen Vorzeit eingetreten“ sei.

Aber die Behandlung und Darstellung der neuen oder neu hervorgeholten Gegenstände hat noch romantische Stimmung, trägt noch romantischen Charakter. Personen und Taten werden romantisch effektvoll beleuchtet. Das trifft ganz wörtlich zu auf Menzels Kunst. Man zähle einmal im Kugler-Werk die Holzschnitte nach, auf denen ein künstliches oder phantastisches Licht die Stimmung trägt. Man

wird über ihre Zahl erstaunt sein und bemerken, daß es oft die stärksten Blätter sind, die wirkungsvollsten, solche, an denen der junge Meister mit der höchsten Teilnahme, mit dem ganzen Schwung seines Wesens gearbeitet hat. Und bricht sein Genie nicht am hinreißendsten durch da, wo sich der magische Wettstreit des Lichtes mit der Dunkelheit entzündet, wo sich der Kampf strahlender Helle mit dem Ungetüm der Finsternis vor unserem erregten Auge abspielt? Deshalb steht das Flötenkonzert höher als die Tafelrunde; dieser Lichtromantik verdankt Hochkirch den Ruhm des bedeutendsten Historienbildes der deutschen Malerei des letzten Jahrhunderts. Kommt in dieser malerischen Problemstellung wirklich nur als ein individueller Zug Menzels „die Freude des Zwergen an der Flamme, am Glitzernden und Hellen und an aller nächtlichen Lichtromantik“ zum Ausdruck oder ist sie nicht vielmehr ein individuell hochgesteigerter allgemeiner Drang seiner Zeit, die Dinge reizvoll zu empfinden?

Wir mußten erst, von fremden Führern geleitet, durch die Eroberung des lauten und lärmenden Tages mit seiner diffusen Klarheit, um wieder den Blick für das Eigentliche und Beste des Malers Menzel zu gewinnen. Eine zu Beginn der 1890er Jahre einsetzende neuromantische Geistesrichtung hat mit tieferem Verständnis der deutschen Eigenart Menzels erst vorarbeiten müssen. Ohne sie wäre nie der Begriff des jungen Menzel entstanden. Niemand wird auf den Gedanken kommen, den Stimmungsgehalt der Menzelschen Impressionen mit Versen etwa von Eichendorff einzufangen, aber ein Gedicht wie Dehmels „Manche Nacht“:

Jeder Laut wird bilderreicher,
Das Gewohnte sonderbarer . . .
Und du merkst es nicht im Schreiten
Wie das Licht verhundertfältigt,
Sich entringt den Dunkelheiten —
Plötzlich stehst du überwältigt. . .

— — solche Worte, in denen eine spröde Melodik Geheimnisvolles heraufklingen läßt, geben viel eher den Schlüssel zu Menzels Reich und zeigen die innere Verwandtschaft zweier Zeitalter, des einen, in dem Menzel lebte, und des anderen, das seine wahre Größe zu erkennen beginnt.

Wer Menzels Briefe an seine Intimen aus eben diesen vierziger und fünfziger Jahren liest, lauscht seltsam betroffen dem romantischen Gefühlston, der aus der Tiefe seines Herzens erklingt. Denselben Wärmegrad einer wahren und schönen Erregtheit spürt man in seinen Altberliner Impressionen. Es war die Gefahr des reifen und in die Jahre kommenden Meisters, sich in ein Problem zu verbohren; über der Größe und Länge der Arbeit verkühlte sich die Begeisterung, die dem keimenden Werk als Brutwärme notwendig gewesen war. Anderes entstand überhaupt nur aus einem höchsten Pflichtbewußtsein, das, seit der frühesten Jugend in ihm rege, ihn Aufträge, die er glaubte nicht ablehnen zu dürfen, mit einer Art von verbissener Gewissenhaftigkeit „realisieren“ ließ. Genial ausgeübtes Handwerk und eine ungeheure künstlerische Intelligenz wiesen bei Menzel dem schweifenden Instinkt die Wege zu Klarheit und Ordnung. Es ist seine Größe und zugleich seine Bedingtheit gewesen, wie sich bei ihm Instinkt und Wille durchdrangen. Das Ueberwiegen des einen oder des anderen war auch bei ihm an eine bestimmte Altersstufe gebunden. Eine Impression wie das „Haus im Abbruch“, charakteristischerweise auch in der Technik mit Wasser- und Deckfarben von den Oelgemälden der früheren Zeit abweichend, hat eine andere Temperatur als die Impressionen aus dem alten Berlin. Es ist mehr beobachtet als geschaut, mehr Studie als Eindruck.

Die Studie und die Impression sind bei Menzel ganz verschiedene Dinge. Die eine entstand unmittelbar vor der Natur, die andere als das Ergebnis langer Beobachtung, deren Teile ein staunenswertes Gedächtnis mit fast photographischer Treue bewahrte. Man kennt die Ansprüche, die Menzel an seine Modelle stellte: „Ein Modell rührt sich nicht. Es sitzt und steht, wie es sitzt und steht — und wenn die Erde unter ihm wankt.“ Aber Sonne und Mond, Wolkenzug und Nebelflor, das Flackerleben der Flamme, das Schwelen des Qualmes — die entzogen sich mit elementarischer Freiheit dem bohrenden Blick dieser Augen. Hier half ihm ein Wunder seiner inneren Organisation: sein staunenswertes Gedächtnis. Aber auch das Gedächtnis will geübt sein. Wer rechnet das Maß von Disziplin zusammen, das Menzel befähigte, die Gesichte eines erregten Schauens später in dem ruhig fließenden Licht der Werkstatt zu farbigem Dasein zu bringen mit allem Zauber der abgeklungenen, nie wiederkehrenden Stunde? Wer ihn im Alter gesehen hat, etwa auf einem abendlichen Gang im Tiergarten, den Ueberzieher sorgfältig über den Arm gelegt, gestützt auf den nie vergessenen Schirm, unbeweglich mit den Brillengläsern hinstarrend auf eine Stelle, an der nichts Außerordentliches zu entdecken zu sein schien, wie er stand und stand und sich vom Fleck nicht rührte, mit keiner Bewegung die gespannte Erregtheit

DIE FRIEDRICHSGRACHT IN BERLIN NATURAUFNAHME

geistiger Arbeit verratend — der kann ihn sich leicht in jungen Jahren vorstellen, wie ein Eindruck ihn bannt, ihn festwurzeln läßt vor dem Atelierfenster, auf der Brücke, beim Fortgehen etwa mit dem Hut schon in der Hand, und wie er allen seinen Fähigkeiten das kurz entschlossene Kommando zuruft: Antreten!

Aus dem Material solcher Beobachtungen sind diese Altberliner Impressionen entstanden, die, wie bekannt, von den Wänden der Menzelschen Wohnräume vielfach mit Passierung eines privaten Zwischenbesitzes den Weg in die Menzel-Kabinette der Nationalgalerie gefunden haben. Ab und zu hat es den alten Meister gelüstet, sie in seinem Sinn zu vollenden, d. h. durch eine belebende Staffage dem Bilde einen mehr oder weniger pointierten Inhalt zu geben. Axel Delmar hat kurz nach des Meisters Tode in der „Woche" erzählt, welche Mühe es ihn kostete, Menzel davon abzuhalten, die von der Stadt Berlin erworbene Ansicht vom Tempelhofer Feld noch „fertig" zu machen. „Hier kommt noch ein Wagen herein, hier etwas Spreewälderisches nebst Babies", versteifte er sich. Auf dem Palaisgarten stammen die links im Vordergrunde zum Mittagsschlaf hingefläzten Maurer von einer solchen Umarbeitung her. Nur schwer konnte er sich zum Verkauf „unfertiger" Sachen entschließen, am wenigsten, wenn sie in öffentlichen Besitz kommen sollten. „Es ist doch immer ein Stück von meinem Monument und kann mal die ganze Fassade stören", brummte er. Und so taucht denn noch immer ein und das andere Stück auf, das bei seinen Erben im Nachlaß verblieben ist. Darunter auch das Mondbild, das als die jüngste Menzel-Erwerbung der Galerie den Anlaß zu dieser Studie geboten hat.

In der Regel sind die Studienplätze nicht weit von dem jeweiligen Heim des Künstlers gelegen gewesen. Am liebsten nahm er, wie die alten Holländer, auf die er gelegentlich auch hingewiesen hat, seine allernächste Umgebung aufs Korn. Er war so ganz Städter, daß ihn der Drang in die Ferne zu Arbeitszwecken nie überkam. Seine Reisen hat mehr der Zufall, der Erholungszweck, ein allgemeines Bedürfnis nach Wissen und Bildung bestimmt. Für die Arbeit bot die nächste Umgebung ihm Stoff genug. Der Tempelhofer Berg und die Berlin-Potsdamer Eisenbahn, der Palaisgarten des Prinzen Albrecht, der Schafgraben, das alles lag im Bereich seines Wohnviertels, als er in der Schöneberger Straße hauste. Der „Mondschein über der Friedrichs-

ADOLF VON MENZEL

MONDSCHEIN ÜBER DER FRIEDRICHS-
GRACHT (KGL. NATIONALGALERIE)

gracht“ führt aus dem westlichen in den südlichen Teil der Stadt, in den weiteren Umkreis der Ritterstraße, wo Menzel von Mitte März 1847 bis Ende 1860 sein Quartier aufgeschlagen hatte.

Die Stelle gehört zu den wenigen, in denen das Malerische der alten Fischerstadt noch sich ahnen läßt. Dies Cölln, die Schwesterstadt Berlins, ist eine in Form eines langen Keils hingestreckte Insel, deren nördlicher spitzer Teil Schloß, Dom und die Museumsbauten trägt, während der südlichere reicher von Straßen und Gassen durchschnitten ist, in deren Namen noch Alter und Geschichte dieses Stadtwesens fortklingen. Gleich hinter der Waisenbrücke teilt sich der Fluß, um in einem breiteren rechten Arm unter dem Mühlendamm und der Kurfürstenbrücke die Insel zu umfließen, während eine schwächere, in starkem Bogen gekrümmte Abschweifung durch eine Reihe kleinerer Brücken den Lauf die Friedrichsgracht entlang nimmt. Von einer dieser Brücken hat Menzel das malerisch verworrene Stadtbild im Zauber einer halb verhangenen Mondnacht aufgenommen.

Hoch, wie er in den Herbstnächten zu stehen pflegt, ist der Mond am Himmel aufgezogen, und unter ihm treibt im Winde Gewölk, das unkörperhaft wie nasse mattdurchleuchtete Schleier in bläulichem Schimmer vorüberzieht. Für einen Augenblick bricht der ferne Glanz der vollen Scheibe durch das Gewebe und legt ein breites Licht unten über den Wasserlauf. Es streift die zusammengeschobenen Kähne, an deren Holzwänden die träge Flut schwappend spült und die willenlosen Fahrzeuge bald in Gruppen zusammendrängt, bald wieder aus der Richtung treibt. Mit scheuem Tritt tastet sich ein schwacher Widerschein die scharf im Winkel umbrechende Kaiböschung entlang, und während tiefes Dunkel auf den Häuserreihen rechts und links lastet, hellt der Mond die Verworrenheit des Hintergrundes mit magischem Schimmer auf. Hie und da blinkt ein erleuchtetes Fenster in rötlich-gelbem Schein: die tausend Augen des Tages sind noch nicht alle geschlossen. Noch ist es nicht Nacht, nur später Abend und die Bewegung des Tages noch nicht in allen Teilen abgestellt. Ein Veratmen des Lebens vor dem Einbruch formlosen Dunkels.

Schwarz und gespenstig ragen die kahlen Maste der Kähne auf. Die vorderen durchschneiden die ganze Bildfläche und weisen der Raumempfindung den Weg in die steile Höhe. Dieser Blickrichtung arbeitet das Licht entgegen, das, nach der Tiefe des Bildes sich aufhellend, dem Gefühl einen Ausweg in die traumhafte Weite eröffnet. So gleicht der Rhythmus der Komposition dem Ein- und Ausatmen mit seinem regelmäßigen Wechselspiel.

Die farbige Wirkung beruht auf dem sonoren Kontrast zweier Töne, braun und blau. Das Braun versinkt, wo es das Dunkel darstellt, zu einer sammetartigen Tiefe und steigt in der höchsten Helligkeit wie vorn auf den Kähnen bis zu einer beizigen Schärfe. Das Blau schimmert durch alle Nuancen eines kühlen Silbertons. Der Farbenauftrag ist dick mit breitem Pinsel hingesetzt; im Vordergrunde, wo der Blick nicht aufgehalten werden sollte, ist die Farbe mit temperamentvollen Strichen zusammengefegt. Das Impressionistische der Technik rückt das Gemälde Jahrzehnte über seine Entstehungszeit hinaus.

Unbezeichnet und undatiert, läßt sich die Arbeit doch mit ziemlicher Sicherheit chronologisch festlegen. Sie fällt in das Jahrzehnt der Friedrichs-Bilder Menzels und dürfte eher der zweiten als der ersten Hälfte der 1850er Jahre angehören. Im Mittelpunkt und auf der Höhe steht in diesem Jahrzehnt das gewaltige Hochkirchbild mit seinem Qualm und Brand (1856). Alles, was sich um diesen Gipfel schart, erscheint wie Vorbereitung dazu oder Verweilen bei dem Erreichten. Zu keiner Zeit seines Lebens hat sich Menzel so eingehend mit den Problemen phantastischer Beleuchtung beschäftigt, nie wieder dem Zauber der Lichtromantik so sich hingegeben. Es war die Zeit seiner höchsten malerischen Reife, die mit der Mittagshöhe des eigenen Lebens zusammenfiel. Mit dem Flötenkonzert begann er, mit der Treppe zu Lissa hörte er auf. Damals entstanden die Fackelzüge, noch lange nicht genug gewürdigt in der Dämonie der rostrot qualmenden Luft mit den zuckenden Lichtern über den großen Reitersilhouetten, die Atelierwand mit ihren starken Schlagschatten, das Théâtre Gymnase mit seinem Rampenlicht und der im Dunkel geballten Zuschauermenge, die er nicht zum Vorteil des Bildes später individualisiert hat.

In die unmittelbare Nähe dieser impressionistischen Höchstleistung gehört der „Mondschein über der Friedrichsgracht“. Im malerischen Problem und in der Handschrift gleichen sich die beiden vollständig.

War es der Zufall eines in früher Herbstmondnacht unternommenen Abendweges oder war es das planmäßige Suchen eines Motivs zu einem anderen Bilde, das Menzel in diesen malerischen Stadtteil führte? Beides ist möglich; für das zweite könnte sein Chodowiecki (1859) sprechen, den er zeichnend mit Hut, Stock und Kragenmantel auf der alten hölzer-

nen Waisenbrücke, den Turm der Parochialkirche hinter sich, also in derselben Gegend ein wenig flußaufwärts, darstellte.

Seither hat sich das meiste auch dort so verändert, daß es nicht leicht ist, mit Sicherheit Menzels Standort festzustellen. Man kann nur zwischen der Roßstraßen- und Grünstraßenbrücke schwanken und wird sich schließlich für die letztere entscheiden. Sie hatte damals noch nicht das steinerne monumentale Aussehen von heute, sie erinnerte mehr an die Waisenbrücke mit ihrer hölzernen Brustwehr und lag wie diese niedrig über dem Wasserspiegel. Geblieben ist die alte Böschung der Friedrichsgracht mit ihrem Knick, der den Lauf der ehemaligen Cöllnischen Stadtmauer bezeichnet. Dagegen mußte auf der anderen Seite das Gebäude mit dem kapuzenartig tief herabgezogenen Walmdach längst einer platzartigen Erweiterung weichen. Von der Häusergruppe im Hintergrunde, die sich vor den Spittelmarkt drängt, glaubt man die allgemeinen Umrisse noch wiederzuerkennen.

An topographische Treue hat Menzel nie gedacht. Diese Arbeit war und wurde neben ihm von anderen, von Hintze, Hummel, Brücke und Eduard Gärtner geleistet. Menzel hat weniger und mehr als sie gegeben. Er hält die Stimmung der alten Stadt fest, erweckt Leben und Ahnung und regt die Phantasie an, wo jene nur den Tatsachendrang befriedigen.

Und wie er nach der geistigen Seite hin die Bemühungen seiner künstlerischen Zeitgenossen zu einem höheren Ziel führt, so schließt er auch mit den malerischen Problemen, die er sich stellt und löst, das Streben einer ganzen Richtung und Schule ab. Die Lichtromantik, die in seinen Altberliner Impressionen eine so bedeutende Rolle spielt, hat die Berliner Malergeneration von Anfang des 19. Jahrhunderts an beschäftigt. Schinkel begann mit seinen Sonnenuntergängen am Heiligen See, seinen Dioramen und Theaterdekorationen und Blechen folgte ihm nach. Daneben stehen Künstler bescheideneren Wuchses, wie Carl Friedrich Hampe und andere. Vom Theater kamen sie her, und ihre Landschaften, auch die Schinkels und Blechens, lassen das Theater nie ganz vergessen. Erst Menzel hat das Fatale, Gewollte, das dem Effekt anhaftet, überwunden durch das, was die eigentliche Kraft und Stärke seiner Persönlichkeit ausmacht: durch eine bedingungslose Wahrhaftigkeit. Die Außenwelt suchte er nicht durch eine poetisch-sentimentale Fiktion zu höhen und zu verklären; seinen geruhsam zuwartenden Augen offenbarte sich die elementare Poesie, die auf dem Grunde aller Natur schlummert. Ein ungetrübtes Schauen ließ ihn den Zauber der Stunde erkennen, aber dann faßte er zu und hielt mit zäher Kraft fest, was längst entglitten war.

Zu den tragischen Widersprüchen seines Künstlertumes gehört es, daß er diese Arbeiten nicht höher bewertete, ja auch später den Blick nicht frei genug hatte, um ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zu erkennen. Denn mit ihnen knüpft er wieder an die verloren gegangene Maltradition des 18. Jahrhunderts an, mit ihnen hat er mächtig dem vorgearbeitet, was der offizielle Impressionismus unter Liebermann und Slevogt sich auf eigene Faust erobern mußte. Ein Führer hätte Menzel mit diesen Arbeiten der jungen Generation sein können, aber seiner Natur fehlte der Geselligkeitsdrang, der den Führer macht. Er war und blieb ein einsamer Pionier, ein Forscher und Sucher, ein Grabender im eigenen Stollen. So mußte es kommen, daß er selbst keinen Blick, kein Verständnis für seine künstlerischen Nachfahren hatte, ihr verwandtes Streben mißtrauisch ablehnte, und daß auch sie eigentlich erst nach seinem Tode erfuhren, daß der Prophet unter ihnen gewandelt hatte.

HANS MACKOWSKY

PHILIPP FRANCK

AUS DER MAPPE „AUS DEM TAUNUS“ (RADIERUNG 1916)

PHILIPP FRANCK AM FLUSSUFER (RADIERUNG 1883)

PHILIPP FRANCK

Die Entwicklung der modernen deutschen Kunst bedeutet einen gewaltigen Kampf um die Ausdrucksformen des Naturerlebnisses. Die letzten Jahrzehnte sind ein ständiges Versuchen mit immer neuen Mitteln, ein Verwerfen der Tradition, ein revolutionäres sich Emanzipieren. Vor einem Menschenalter noch waren es nur einzelne Größen, die unvermittelt, unverstanden, einsam ihrer Wege gehen mußten — heute kann sich niemand mehr der allgemeinen Anspannung verschließen. Der vom Westen hereinbrechende Sturm hat die Gemüter derartig aufgepeitscht, daß eine ungeheuere Bewegung das gesamte deutsche Kunstleben ergriffen und alle Kräfte aus der gemächlichen Beschaulichkeit aufgerüttelt hat. Galt Liebermann in den achtziger Jahren als ein Revolutionär, wurde Corinth verspottet und verlacht, so sind ihre Werke heute bereits klassische Vorbilder und ein Allgemeingut der Nation.

Nicht die einsamen Größen sind es, die einer Epoche den Stempel aufdrücken, sondern es bedarf der die Masse aufrüttelnden Bewegung, die alle ihre Kräfte in den Dienst einer zum Erfolge führenden Erkenntnis stellt.

Dieses Streben und Ringen, dieser auf einer grundehrlichen Arbeitsdisziplin aufgebaute und in Jahren selbstloser Anstrengung erworbene Erfolg (mit der Zeit nicht gealtert, sondern immer reifer geworden zu sein) dokumentiert sich in den Werken von PHILIPP FRANCK, der sich aus der alten Zeit des akademisch trockenen Unterrichtes so viel Lebensfrische herübergerettet hat, daß man mit einigem Staunen vernimmt, daß er, der moderne Verkünder der deutschen Landschaft, einst ein Schüler Eduard von Steinles gewesen.

In den Komponierklassen des Städelschen Instituts zu Frankfurt, da man nach einem verbrauchten akademischen Rezept in der auf Wissen aufgebauten Atelierarbeit, in der Abstraktion von der Natur, nicht in der Natur, das Heil des Künstlers erblickte, wo das Historienbild noch Triumphe feierte und der reinen Landschaft als Selbstzweck jede Daseinsberechtigung abgesprochen wurde, mühte sich der junge Künstler getreu der Anleitung des verehrten Altmeisters an umfangreichen Märchenzyklen ab, schloß sich aber bald einer kleinen Schar von Zweiflern an, die in dem benachbarten Taunus, dem französischen Weckrufe folgend, neuen Zielen entgegenstrebte.

Doch auch hier fehlte noch der Mut zu einem realistischen Farbenbekenntnis und einer aller

PHILIPP FRANCK — SOMMER IM TAUNUS (RADIERUNG)

Schablone abholden Naturwiedergabe. Anton Burger und J. F. Dilmann waren nicht die Geister, die den entscheidenden Schritt einer völligen Befreiung tun konnten.

Franck verließ daher die Heimat, vollendete in Düsseldorf bei Ed. v. Gebhardt und als Meisterschüler Dückers seine Studien und durchwanderte sodann als Landschaftsmaler und Zeichner die deutschen Lande, bis er zu Beginn der neunziger Jahre einem Rufe als Lehrer an der Kgl. Kunstschule zu Berlin folgend, sich in der Reichshauptstadt dauernd niederließ.

Zu dieser Zeit fanden sich in Berlin einige Männer, die unter Einsetzung ihrer ganzen persönlichen Ueberzeugung die Zügel der modernen Kunstentwicklung in die Hand nahmen, unter den größten Schwierigkeiten eine bis dahin noch mit Spott und Verachtung von dem breiten Strom einer traditionellen Kunstübung behandelte Anschauung aufs Schild hoben und dem Impressionismus durch Gründung der Berliner Secession einen Tempel errichteten. Zu den drei Vorfechtern der jungen Generation, der es bald gelingen sollte, die tonangebende Richtung und der maßgebende Faktor in dem Berliner — und darüber hinaus in dem deutschen Kunstleben zu werden, zu Liebermann, Leistikow und Corinth, gesellte sich in begeisterter Erkenntnis, nunmehr den richtigen Weg für sein Streben und Schaffen gefunden zu haben, auch Philipp Franck. Von nun an gehört er dem Kreise der in Berlin sich emporringenden, immer mehr an Boden gewinnenden Gruppe der Secession an und weiß sich in nie rastendem Eifer, gepaart mit dem Rüstzeug des bereits durch eine lange Schulung geübten Könnens, die neuen Impulse zu eigen zu machen.

Doch das unruhvolle Leben der Großstadt ist nicht sein künstlerisch produktives Arbeitsfeld. Hier wirkt er als Lehrer und erwirbt sich durch tatkräftige und weiteingreifende Umgestaltung des Zeichenunterrichts, besonders in der Ausbildung der Zeichenlehrer, einen geschätzten Namen.

Ihn selbst zieht es in die Stille der Natur, wo er das geheimnisvolle Weben und Wirken belauscht, das urgründige Wesen der Menschen, wie sie sich dort auf dem Lande in ungezwun-

PHILIPP FRANCK

AUS DER MAPPE „AUS DEM TAUNUS“ (RADIERUNG 1916)

PHILIPP FRANCK TAUNUS-LANDSCHAFT

gener Weise geben, beobachtet und durch sorgsamste Studien den Ausgleich zwischen seinem Können und Wollen zu finden sucht.

Die Wandlung, die Francks Schaffen im Laufe der Jahre durchgemacht hat, ist niemals sprungweise erfolgt. Nie ist es ein schnelles Sichhingeben, ein Wegwerfen des Alten und hastiges Greifen nach dem Neuen, sondern stets ein sorgfältiges Prüfen und Wägen, ein Sichhineinarbeiten. So ist er auch kein Secessionist in dem Sinne geworden, der für die jüngere Generation Geltung hat. Seine Landschafts- wie Figurenbilder zeigen eine durchaus selbständige Handschrift, mögen auch gewisse Einflußsphären manchmal bestimmend eingewirkt haben; immer sind sie der vollkommene Ausdruck seiner Künstlerpersönlichkeit. Das Neue, Jugendfrische, das ihm in dem Berliner Kreise entgegentritt, begeistert ihn und gibt seinen Werken eine größere Freiheit, die durch den kräftigen Ausdruck und eine frische und starke Wirkung in Form und Farbe hervorgerufen wird. Dabei vergißt er aber nicht die Lehren der früheren straffen Erziehung und nützt diese in stets gerecht abwägender Beurteilung eines gefestigten Charakters, so daß er niemals die Grenzen seines Könnens übertritt, in seiner Kunst stetig vorwärtsschreitend, das Alte mit dem Neuen paart und so als der Vermittler

PHILIPP FRANCK　　　　ERNTE IM TAUNUS

zwischen den oft wild sich bekämpfenden Parteien erscheint.

Von dem Gesamtschaffen Francks läßt sich deswegen nur schwer ein Bild geben, weil der größte Teil seiner Werke in alle Winde zerstreut ist; mehrere hundert Gemälde sind in Privatbesitz und niemals der Oeffentlichkeit zugängig gewesen.

Die Vielseitigkeit zeugt von seiner Gründlichkeit, da er sich auf jedem Gebiet zu erproben sucht und keine Anregung ungenutzt läßt. Jedes Motiv erscheint ihm beachtenswert, jede Ausdrucksmöglichkeit erstrebenswert.

So wendet er sich auch den graphischen Künsten zu; er beginnt mit der Radierung, zunächst zaghaft und mit gar zu weitgehender Gewissenhaftigkeit Strich an Strich reihend, überhäuft die Darstellung bisweilen in etwas zu lebhafter Gesprächigkeit und findet auch hier erst mit der fortschreitenden Umbildung seiner malerischen Auffassung eine gehaltene Ruhe und stilistische Gebundenheit. In den Blättern der letzten Jahre, großen zyklischen Folgen, die in Mappen zusammengeschlossen jeweils ein besonderes Landschaftsthema behandeln, offenbart sich wohl am stärksten sein scharf wägendes Auge und rhythmisches Bewußtsein. Einer leichten Uebertreibung in den Kontrasten von Hell und Dunkel, Fläche und Tiefe, Binnenmodellierung und Kontur,

PHILIPP FRANCK FRÜHLING IM TAUNUS

vermag er nicht immer zu entgehen, was auch seinen kompositionellen Gemälden stets eine seine Handschrift sofort erkennen lassende Note verleiht. Er liebt das starke Unterstreichen, die kernige Sprache, die sich in scharfer, unzweideutiger Akzentuierung ausdrückt.

Francks Figurenbilder, die, häufig dem Vorbilde Liebermanns folgend, eine bunte Reihe ländlicher Szenen und von hellem Sonnenlichte durchtränkte Genredarstellungen zum Thema haben, zeigen doch immer ein inniges Vertrautsein mit der Natur, der er stets unmittelbar gegenübertritt und die daher ihre volle Frische wirken lassen; denn sie entstammen der stark empfindenden, freudig aufnehmenden und sicher wägenden Natur einer von ihrer Mission ganz erfüllten und rüstig schaffenden Individualität.

Mit besonderer Genugtuung jedoch begrüßen wir die reiche Fülle der neueren Werke, die Franck auf einer Höhe zeigt, die als der Zenith seiner in stetem Aufstieg begriffenen Kunst zu gelten hat.

Nach langen Wanderungen durch die Mark, den Spreewald und die Havelgegend, denen wir manch farbenfrohes Bild und manche graphische Arbeit verdanken, ist der Künstler wieder zu der Heimatscholle zurückgekehrt. Der Taunus, dieses fruchtbare Hügelland, da sanft ansteigende Berge, fette Wiesen, grüne Halden und dichte Laubwälder miteinander wechseln und ein friedlicher Hauch die kleinen Ortschaften einer der glücklichsten Gegenden des deutschen Landes umgibt, hat seinen Sohn wieder ganz in seinen Bann gezogen und ihm die Begeisterung zu einem Schöpfungseifer gegeben, der in jedem neuen Werke die tief wurzelnde Liebe zur Heimat erkennen läßt.

Inmitten des Krieges erhebt sich seine Kunst zum Künder stolzen Vaterlandsbewußtseins. Er zeigt uns die Natur in friedlichem Gewande, in

PHILIPP FRANCK CRONBERG IM TAUNUS

der sprossenden Frühlingskraft und satten Sommerpracht, da ein inniges Band lebensbejahenden Webens und Strebens alles umschlingt und eine heitere Daseinsfreude die Schönheit und gesegnete Fruchtbarkeit deutscher Erde atmet.

Angesichts dieses erhabenen Schauspieles, das er mit der ganzen Glut eines liebenden und begeisterungsfähigen Herzens in sich aufnimmt, wird Franck zum lyrischen Dichter. Was er seit seiner Jugend bei seinen Wanderungen durch die deutschen Lande und bei längerem Verweilen in abgeschiedenen Gegenden suchte, hat er nun hier, in der fränkischen Heimat, gefunden. Er schafft nicht mehr mit bewußter Zielsetzung bestimmter Probleme, sondern in einer selbstverständlichen Natürlichkeit. Es ist die reiche Ernte angestrengter Selbstdisziplin und ehrlichen Strebens. Das Naturerlebnis ringt in ihm nicht mehr nach der Ausdrucksform; seine Kunst gibt sich einfach und innig, überzeugend und natürlich.

Und das macht uns die Landschaften Philipp Francks so liebenswert, daß sie weit mehr sind als bloße Naturschilderungen, daß sie, getragen von einer ehrlichen Begeisterung, als Dokumente einer tüchtigen, gut deutschen Heimatkunst erscheinen, die das Lob des Vaterlandes künden mit der Seelensprache eines seiner treuesten und durch sein ganzes Wirken und Leben erprobten Söhne.

KARL SCHWARZ

PHILIPP FRANCK — IM TAUNUS

WILHELM TRÜBNER

KLOSTER SEEON

Verlag der Photographischen Union, München

PAUL SCHEURICH APOLLO UND DAPHNE

Berliner Secession

DIE HERBSTAUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Die Berliner Secession hat keinen leichten Stand: abgesehen von der allgemeinen Zeitströmung, die der alten Kunst augenscheinlich mehr Interesse zuzubilligen scheint als der modernen — was wohl hauptsächlich mit wirtschaftlichen Erwägungen zusammenhängt —, hat sie in diesem Jahr mehr noch als früher den Wettbewerb mit der „Tochteranstalt", der Freien Secession, zu bestehen, die eben erst mit einem Programm der gründlichsten Erneuerung aufgetreten ist und einer Reihe von Jungen und Jüngsten ihre Pforten weit aufgemacht hat. Soll dieser Vorgang nicht in ein Steigern ins Uferlose, in ein Ueberbieten an Modernität ausarten, so bleibt nur der eine Weg offen, der Weg des guten Mittels (früher nannte man das juste milieu), den dieser Verein tatsächlich einhält. Die Gründung einer Gesellschaft auf der breiten Basis von Kunstfreunden begünstigt diese Entwicklung und man wird vielleicht finden, daß solch ein Fußfassen in weitesten Kreisen,

ERNST BISCHOFF-CULM † HOLZSAMMLERINNEN AM MEER

Berliner Secession

von Vorträgen und Kunstabenden wirksam unterstützt, nicht nur erfolgreicher, sondern zweckmäßiger zu werden verspricht, als jegliche Belebungsversuche durch Zusammenkoppelung noch so auseinanderstrebender Elemente.

Freilich ist auch hier Raum für die widerstrebendsten Richtungen, aber das Bezeichnende ist eben, daß man die wenigen (viel zu wenigen!) Wände nicht zum Tummelplatz für Experimente hergibt, sondern im großen ganzen leitende Gedanken walten läßt. Man verschließt sich hier keinesfalls originellen Ideen, aber in der Hauptsache — und dies ist entscheidend — will man doch zunächst die Eroberungen der letzten Jahrzehnte festhalten und ausbauen. Man will mit dem Errungenen haushalten. Das ist freilich kein Merkmal eines überschäumenden Lebensgefühls, aber es ist ein Programm, mit dem man sich wohl einverstanden erklären kann. Wir werden hier schwerlich Genies entdecken, aber auch ganz wenig Leute, die sich wie Genies gebärden, ohne es zu sein. Diese Künstler sind offenbar der Meinung daß die letzten Jahre zu viel Material angehäuft haben, als daß man nicht verpflichtet wäre, endlich damit zu wirtschaften. Es ist dann letzten Endes ein Popularisieren und Ins-Volk-Tragen der modernen Kunst; ein Boshafter könnte es vielleicht als Verwässern und Verdünnen bezeichnen.

Es würde schwer fallen, Gruppen nach dem Schema Bildnis, Landschaft usw. herauszugreifen: die meisten versuchen sich gleichzeitig auf mehreren Gebieten, und so sind denn Porträts hier oft so in die Natur gestellt, daß sie damit verschmelzen und nicht selten schon in die Sphäre der Phantastik oder der Historie hineinragen. Das typische Beispiel dafür waren s. Z. die vier Wandbilder von Jaeckel (Abb. Jahrg. 1916/17, S. 153 u. f.); jetzt könnte man dazu das Bildnis seiner Frau, gemalt von WASKE, rechnen, der den schönen Ehrgeiz hat, Landschaften durchaus auf einen Klang zu stimmen, ohne im geringsten ins Dekorative zu verfallen, sondern auf dem Wege des größten Nuancenreichtums (Abb.

WILLI JAECKEL

BRÜCKE

Berliner Secession

F. HECKENDORF ROTE BRÜCKE (MAZEDONIEN)

Berliner Secession

S. 117). Indessen, das Ziel scheint uns vorläufig zu hoch gesteckt und diese Bildnisse wirken noch, mitsamt der Landschaft, zu leer. Dasselbe läßt sich von HECKENDORFS Tänzerin sagen. Den Künstler reißt noch ein ursprüngliches Landschaftsempfinden zu weit fort, um ganz ausgeglichene Werke entstehen zu lassen, wenn sie nicht etwa mit der unerläßlichen Konzentration der „Roten Brücke" (Abb. S. 116) gemalt werden. Diesen beiden temperamentvollen Menschen gibt der Krieg ebensoviel Anregung, als er sie durch physische Inanspruchnahme schädigt. Der Luftschiffer RÖSSNER erreicht schon viel leichter den Zusammenklang von Menschen und Landschaft allerdings vermittels einer illustrativen Technik. Am reifsten dürfte ein Werk, wie SPIROS „Flirt" (Abb. S. 121) sein, der viel malerische Feinheiten aus seinen Gestalten herausholt, ohne sie deshalb zu stumpfen Malvorlagen herabzudrücken. Auf derselben Linie bewegt sich dann etwa das „Bildnis des Vaters" von LEO VON KÖNIG, der den gemächlichen Exzellenzherrn ganz in schummeriges Medium taucht und trotzdem an der gefährlichen Klippe der Stillebenmalerei glücklich vorbeifährt. Ein früheres Bildnis der Frau von König von KRAUSKOPF ist dagegen nicht mehr als eine vorzügliche Schülerarbeit: es ist nicht schwer, malerisch zu sein, wenn man, sozusagen, ohne Farben malt. Aber auch seine unheimlich großen Kompositionen mit dem noch unheimlicheren Geflimmer und Gekröse werden durch den Aufwand an Farbe nicht malerischer. Viel sicherer führt der Weg der Belebung eines Stillebens (Abb. S. 125), den KOHLHOFF geht, oder der in München bekannte KARS.

Man kann sich aber auch ganz auf den Boden der Wirklickeit stellen, selbst, ohne aus ihr die Themen zu schöpfen; so ist CORINTHS „Götz" ganz Fleisch und erdenschwere Wucht. Wo er diesen festen Boden verläßt, wie beim „Kain", verflüchtigt sich das spezifische Aroma. So steckt auch die beste Kraft eines SCHOLTZ in der ungemein

ERICH WASKE — LANDSCHAFT

Berliner Secession

duftigen Wiedergabe der schönen Haut einer „Dame im Reitkleid" (Abb. S. 122); dagegen will LINDE-WALTHER nur einen hellen Klang aus seinem Damenbildnis herauskriegen, oder OPPLER aus seinem Porträt von Bissing die dunklen Töne, ohne Preisgabe der Verantwortung gegenüber dem Modell. Was aber in dieser Sphäre noch zu entschuldigen, ja, sogar zu billigen ist, wird in der Landschaftschilderung oft unerträglich, wenn es nicht von der kosmischen Liebe zur gewachsenen Kreatur, wie bei Thoma, getragen wird. Dagegen wird man immer wieder mit Freude die Landschaften von JAECKEL (Abb. S. 115) begrüßen, auch, wenn man in ihnen nur die Abwandlungen (oder erste Studien) zu seinen bekannten Bildern findet, und sich über ihre Anspruchslosigkeit in bezug auf Farbe durchaus klar ist. Aber auch BÜTTNERS Naturschilderungen kann man gelten lassen, die eigentlich ein Aufleben der Miniaturmalerei bedeuten, selbst wenn sie dem malerischen Durcheinander der Sonnenflecke am „Affenplatz im Zoo" (Abb. S. 120) beizukommen versuchen. Der Eingangsraum ist dem gefallenen Mitglied der Secession, BISCHOFF-CULM, gewidmet, dessen tüchtige Art in der Schilderung des tüchtigen Menschenschlages an der Ostseeküste das beste Feld der Betätigung gefunden hat (Abb. S. 114).

Die Plastik ist diesmal recht spärlich vertreten. Von METZNER, der bei weitem der führende Mann der Secession ist, ist der Torso „Empfängnis" (Abb. S. 119) von einer wundervoll zarten und doch bewußt organisierten Modellierung. Einige Bildnisbüsten, darunter die MOELLERS von Carl Hauptmann (Abb. S. 118) und PETERICHS von Ricarda Huch zeugen von guter Disziplin. Eine reizende Neuheit sind aber die zierlich stilisierten Grüppchen von SCHEURICH, den man bis jetzt hauptsächlich als Illustrator kannte; sein „Apollo und Daphne" und noch mehr der „Mohr mit dem Mädchen" (Abb. S. 113 u. 124) stellen einen glücklichen Auflebungsversuch der Rokokoskulptur dar.

IGNAZ BETH

EDMUND MOELLER Dr. CARL HAUPTMANN (STEIN)

Berliner Secession

FRANZ METZNER TORSO (GIPS)

Berliner Secession

ERICH BÜTTNER — AFFENPLATZ IM ZOO

Berliner Secession

GRANITENE DENKMÄLER

Die eherne Stimme der Glocken ist zumeist verstummt und Friede wird niemals ihr Geläute sein. Nun wird auch ein Teil der Erzbildwerke unserer öffentlichen Denkmäler der unersättlichen Metallgier dieses Krieges zum Opfer fallen.

Das Verschwinden derselben, die doch bestimmt waren, das Gedächtnis berühmter oder verdienstvoller Männer für alle Zeiten zu bewahren, hat etwas Verletzendes und könnte verstimmen, wenn nicht — abgesehen vom Zweck und der bitteren Notwendigkeit — die Tatsache, daß gerade auf diesem Gebiete ein Weniger oft ein Mehr gewesen wäre, daß Unkultur des Geschmackes sich nirgends mehr breit machte, als in dieser Richtung, uns ihre Einschmelzung in einem versöhnlicheren Lichte, ja vielfach als eine Erlösung erscheinen ließen.

Vielen öffentlichen Denkmälern werden wir also keine Träne nachweinen. Aber immerhin sind doch genug darunter, deren Entfernung schmerzlich empfunden werden wird. Erstens um der Persönlichkeit des Dargestellten willen und dann wegen der Beeinträchtigung eines schönen oder liebgewonnenen Städtebildes, das die Verödung des Sockels oft mit sich bringen wird. In diesen Fällen wird man einen Ersatz suchen müssen und zwar ehe eine — in wer weiß in welcher Ferne liegende Zeit — uns ein neues ehernes Standbild beschert.

Ein naheliegender, fast selbstverständlicher Vorschlag ist der, statt der bronzenen steinerne Standbilder zu errichten. Und sicher ist, daß

EUGEN SPIRO — FLIRT

Berliner Secession

ROBERT F. K. SCHOLTZ — DAME IM REITKLEID

Berliner Secession

nur im entferntesten eigen ist. Die den Kaminen entströmende schwefliche Säure zernagt jeden kalkhaltigen Stein, während sie dem Granit gegenüber machtlos ist. Und ein Denkmal ist doch für die Ewigkeit bestimmt. Desgleichen ist er durch sein kompaktes Gefüge, das die Folge seiner eruptiven Entstehung ist, gefeit gegen jede Einwirkung des Frostes, die sich bei anderen Steinen so leicht durch Springen und Abblättern bemerkbar macht. Der Schutz der Denkmäler durch Holzverkleidungen, wie er für Weichgesteine notwendig und vielfach üblich ist, gereicht doch den Städten — ganz entgegen dem Zwecke — zur Unzierde für die Hälfte des Jahres und ist auch mit Kosten verknüpft.

Eben diese eruptive Entstehungsart ist es auch, die sein Anstehen in oft ungeheuren Bänken und Schichten bedingen, so daß die Gewinnung auch größter Werkstücke keine Schwierigkeit macht.

Das Vorurteil kann nicht aufrecht erhalten werden, daß er seiner Härte wegen zu schwer zu bearbeiten sei. Die Granitskulpturen der alten Aegypter sprechen eine beredte Sprache. Aber auch viele Werke der Neuzeit zeigen, daß seine Härte, die doch auch ein Vorzug ist, vollständig überwunden werden kann. Wie wir in Deutschland und besonders in Bayern die herrlichsten Granite besitzen in der unerschöpflichen Menge ganzer Gebirgsstöcke und -züge, so haben wir auch die Granitwerke, die über die technischen Einrichtungen und geschulte Steinbildhauer verfügen und die schon oft bewiesen haben, daß sie einer vollendeten künstlerischen Beherrschung des Materials fähig sind.

Wenn die Bildhauer ein Denkmal aus Granit schaffen wollen, sollten sie bei den alten Aegyptern in die Schule gehen. Sie würden dann den Fehler vermeiden, in den sie — verführt durch die Schmiegsamkeit der Bronze — bisher oft verfallen sind; wir meinen die über-

ein großer Teil derselben auch in Stein ausgeführt werden kann. Zumal die, welche neu zu schaffen sind an Stelle künstlerisch unzureichender Werke.

Damit ist aber noch nicht die Frage gelöst, für welches Gestein unter der großen Zahl, die uns das Vaterland bietet, wir uns zu entscheiden haben. Sandstein, Muschelkalk, Kalkstein, Marmor, Granit u. v. a. stehen uns zur Wahl. Alle haben sie etwas für sich und alle haben sie schon ihre künstlerische Bewährung gefunden. Triftige Gründe sprechen aber unwiderleglich für den Granit in seinen verschiedenen Arten und Farben.

Da kommt zunächst die wichtige Frage der Wetterbeständigkeit in Betracht, die gerade in diesem Falle um so wichtiger ist, als die Atmosphäre unserer Städte eine besondere Widerstandsfähigkeit verlangt, wie sie nur dem Granit und keinem anderen Gesteine auch

triebene Bewegtheit, die theatralische Pose der Figuren, die an einem öffentlichen, von Architektur umrahmten oder doch beherrschten Platze nur zu wenig angebracht sind. Im schlichten Obelisken, dem Zeiger, der gen Himmel weist, hat jenes alte Kulturvolk den Inbegriff der einfachen Denkmalsgestalt geschaffen, die ja auch in der Gedenkkunst dieses Krieges immer wiederkehrt. Und was könnte majestätischer wirken als die Doppelreihe granitener Kolossalsphinxe, die den Weg zum Tempel flankiert? Diese grandiose Ruhe, dieser einfache und geschlossene Zug der Formen, wie sie sich als selbstverständlich, fast logisch aus der Härte, der Geschlossenheit, Kompaktheit des Materiales ergeben, kehren bei den ägyptischen Bildwerken — seien es Statuetten, Büsten, Bildsäulen oder Kolossalstandbilder — immer wieder, trotzdem auch die Beherrschung frei bewegter Körper in hohem Grade vorhanden war, wie mehr als eine Holz- oder Bronzeplastik beweist. Wie damals könnte auch heute der Granit als künstlerischer Erzieher wirken, indem er das stilistische Empfinden dem spielerischen Einfluß archaistischer Formenkreise entzieht und unter einen festen — wenn man so sagen darf — Materialwillen stellt.

K. TILLGNER MEINE SCHWESTER
Berliner Secession

Aus technischen Gründen möchten wir aber doch hinzufügen, daß damit keineswegs das Zugeständnis gemacht werden soll, im Granit könnten bewegtere Figuren nur schwierig ausgeführt werden. Wir haben einen recht interessanten Beweis dafür, daß das nicht der Fall ist, im Kreuzweg des oberfränkischen Städtchens Wiesau. Es scheint, daß die Figuren im Auftrag des Klosters Waldsassen um die Wende des 17. Jahrhunderts geschaffen wurden. Und wenn es auch keine hervorragenden künstlerischen Leistungen sind, so ist es doch nicht ohne Reiz, zu sehen, wie sich die weiche barocke Formensprache im harten Granit ausdrückt.

Auch an neuzeitlichen Granitskulpturen fehlt es keineswegs. So haben die Engländer dem Ruhme ihres Eduard VII., der Anstifter dieses Krieges zu sein, in Aberdeen ein Denkmal in Form einer Kolossalstatue aus schottischem Granit gesetzt. Um neben dem Engländer auch unseren Erbfeind nicht zu vergessen, sei das kraftvolle Mal erwähnt, das die Gefangenen des Lagers Grafenwöhr in Oberfranken ihren verstorbenen Kameraden errichtet haben. Das mächtige Bildwerk ist von dem gefangenen Bildhauer Fredy Stoll aus dem derben, warmtönigen Waldsteingranit der Vereinigten Fichtelgebirgs-Granit-, Syenit- und Marmorwerke A.G. in Wunsiedel geschaffen. Stoll hat sich voll Anerkennung über das prächtige Material ausgesprochen.

Auch das Goethe-Denkmal Hermann Hahns für Chicago darf nicht unerwähnt bleiben. Sein Sockel mit der herrlichen, ausdrucksvollen Goethemaske (Abb. s. Jahrg. 1913/14, S. 296) ist aus dunklem, geschliffenem Granit gemeißelt (ausgeführt von dem oben genannten Granitwerke). Von dem gleichen Künstler wird ein sitzender Goethe in Ueberlebensgröße eben in dem Wunsiedler Werke ausgeführt. Hierfür ist ein feinkörniges, an Marmor erinnerndes Material gewählt.

Ebenfalls aus dunklem Granit ist auch die

PAUL SCHEURICH

MOHR UND MÄDCHEN

Berliner Secession

mächtige Figur der Trauer des Bildhauers Elkan gehauen, die der Verband deutscher Granitwerke auf der Werkbundausstellung Köln 1914 gezeigt hat (Abb. Jahrg. 1914/15, S. 256/257).

Und sind der Bismarck-Koloß Lederers in Hamburg und das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig mit seinen gigantischen Skulpturen in einem anderen Materiale auch nur denkbar? —

Der dunkle, geschliffene Granit ist seiner Farbe nach am besten geeignet, die Bronze zu ersetzen. Am besten vielleicht der grüne vom Fichtelgebirge, der der Patina am nächsten kommt. Aber in den meisten Fällen dürfte eine Annäherung im Tone überhaupt nicht erforderlich, vielfach eher zu vermeiden sein. Nur zu oft haben die finsteren Erzgestalten die Stimmung verdüstert. Drum wird man gerne auch die hellen Farben wählen, wie sie in gelblicher, rötlicher, bläulicher, grünlicher Schattierung und in den verschiedensten Abwandlungen von Grau unsere Berge bieten.

Wir brauchten die Einschmelzung der beschlagnahmten Bronzedenkmäler nicht zu beklagen, wenn dadurch die Granitskulptur zu neuem Leben erweckt würde. Eine große harte Zeit soll auch an ihren künstlerischen Ausdrucksmitteln zu erkennen sein: auch sie sollen groß und hart sein!

L. F. FUCHS

WILHELM KOHLHOFF — STILLEBEN

Berliner Secession

ARNOLD BÖCKLIN FELSSCHLUCHT (1848/49)

JOH. WILH. SCHIRMER

DER MITTAG. 1856/57 WÄHREND BÖCKLINS ERSTEM AUFENTHALT IN ITALIEN ENTSTANDEN

BÖCKLIN UND DIE ALTEN MEISTER

I. DER JUNGE BÖCKLIN

Im Juni 1917 fand im Baseler Kunstverein eine Böcklin-Ausstellung von Werken aus dem Nachlaß und aus Baseler Privatbesitz statt. Bei der Eröffnung hielt der Maler und Bildhauer Karl Burckhardt eine Rede, die mit folgenden, leider allzu zeitgemäßen Worten begann:

„Die letzte große Böcklin-Ausstellung (von 1897) in der Kunsthalle war farbenleuchtender als die von heute, sie war auch begleitet von Jubel, Fest und Fahnen.

Eine ungeheure Begeisterungswelle hatte damals, wie es schien, die ganze gebildete Welt erfaßt, und ich glaubte, als junger Mensch, mit erhebendem Gefühl, daß große und echte Kunst in der Welt eine Macht bedeute. Ich erlebte es, daß bis an den entlegensten Strand Süditaliens einfache Leute von seinem Ruhm sprachen . . . .“ „Wer von den Anwesenden dieses immer leuchtendere siegreiche Einziehen der Böcklinschen Welt in einem Alter jugendlicher Empfänglichkeit miterlebt hat, wird nachfühlen, wie groß nachher die Ernüchterung war, als die gebildete Welt auf den ersten Ansturm der Skepsis ihren Abgott fallen ließ und eine lange lahme Zeit der Gleichgültigkeit folgte, in der jeder als rückständig und idealistisch verschrien wurde, der noch mit alter Begeisterung zu Böcklin hielt . . . .“ „Diese Zeit reicht bis in unsere Tage.“

Der „Ansturm der Skepsis“ war u. a. auch von der Anklage begleitet, Böcklin habe alles verdammt, was an Bedeutung über ihn hinausragte, alles was zur eigentlichen Malerei gehöre, mindestens den „zweiten Entwicklungsstrang“, die Entwicklung, die zum Impressionismus hinführt.

Eine genauere Untersuchung des Tatbestandes hätte dem Urheber dieser Behauptung das Gegenteil bewiesen, aber sorgfältige Erhebungen, die schon von anderer Seite gemacht worden waren, wurden als unzuverlässig behandelt und ketzerische Aeußerungen, wie sie abends beim Weine zu fallen pflegen, als vollwichtige Zeugnisse angenommen. Darum sei einmal zu der schriftlichen und mündlichen Tradition auch noch eine andere Quelle herangezogen, das Werk des Meisters selbst. Böcklin

ARNOLD BÖCKLIN — GEBIRGSLANDSCHAFT MIT GEMSEN. KOMPOSITION AUS DER ZEIT ZWISCHEN HERBST 1848 UND FRÜHJAHR 1850

hat, was man ihm bei seiner Originalität gar nicht zutrauen sollte, so gut wie Rubens und Rembrandt, wie Raffael und Michelangelo, aus Kunstwerken, die ihn interessierten, vielfach Motive herübergenommen. Einiges findet sich auch in den wenigen auf uns gekommenen Skizzenbüchern festgehalten. Beispiele dieser Art werden in einem späteren Aufsatze folgen. Außerdem hat sich Böcklin, wenigstens in jüngeren Jahren, auch in Auffassung und Stil an fremde Kunstwerke soweit angeschlossen, daß seine Vorbilder noch erkannt werden können. Geht man diesen Spuren nun nach, so ergibt sich, daß sich der Künstler vieles angesehen hat, für das wohl niemand ihm bisher ein besonderes Interesse zugetraut hätte. Seine Universalität äußert sich auch in seinen Studien nach alten Kunstwerken. Die entlehnten Motive sind aber stets in sehr bezeichnender Weise umgebildet und aus dem Vergleich der Nachbildungen mit den Originalen ergibt sich auch noch ein anderer, recht interessanter Beitrag zur Kenntnis von Böcklins Wesensart.

Er kannte in Deutschland, der Schweiz und in Italien, wenigstens zwischen Berlin und Pompeji die aus früherer Zeit erhaltenen Werke der Kunst in großem Umfange. Im Süden mag er Rom und Florenz am gründlichsten studiert haben, doch hat er in Neapel und Pompeji 1862 einen der stärksten Eindrücke seines Lebens erhalten, und er hat die Besuche dieser Stätten noch oft wiederholt. Nach Parma und Mailand fuhr er von Basel in einem entscheidenden Moment, nämlich 1869 zwischen seinem ersten und zweiten Museumsfresko, um sich die Arbeiten von Correggio und Luini genauer anzusehen. Er scheint aber nicht nur Mailand, sondern auch Parma schon früher gekannt zu haben. Ueber Genua war er auf seiner ersten Romfahrt gekommen. Ein Besuch von Venedig ist für das Frühjahr 1852 durch einen Brief an Franz Dreber bezeugt, der in den „Böcklin-Memoiren“ abgedruckt ist. Den Weg über Ancona, der ihn damals über Venedig führte, hat er aber auch später im Jahre 1866, als er mit seiner Familie von Rom nach Basel übersiedelte, ge-

ARNOLD BÖCKLIN

LANDSCHAFT MIT GEWITTERHIMMEL. STUDIE
AUS DER DÜSSELDORFER ZEIT (DAT. 1846)

wählt. Von den deutschen Galerien war ihm die Alte Pinakothek wohl am vertrautesten, aber er kannte auch Dresden und ist in Berlin wiederholt auch in späteren Jahren gewesen. Colmar hat er von Zürich aus in den Jahren 1885—92 häufig aufgesucht; die stärksten Eindrücke scheint er aber dort während seiner Baseler Zeit 1866 — 71 empfangen zu haben. Flüchtiger als Deutschland und Italien kannte er Belgien, Paris und Wien. In der französischen Hauptstadt weilte er zwar im Jahre 1848 etwa sieben Monate von Februar bis September und dann im Mai 1870. Das Studium der Galerien war im Revolutionsjahr aber etwas erschwert und der Besuch von 1870 dauerte nicht lange. Immerhin schreibt er damals (am 15. Mai) an seine Frau, er habe noch nicht den ganzen Louvre gesehen und müsse noch den Luxembourg besuchen (Böcklin-Memoiren, S. 170), und das läßt darauf schließen, daß er sich von den Kunstschätzen so viel ansehen wollte, als es die Kürze der Zeit irgend erlaubte.

Hervorgewachsen ist Böcklin aus der klassischen oder heroischen Landschaftsmalerei, die seit Carstens und Koch in Deutschland geblüht und noch in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts ungeheure Begeisterung beim gebildeten Publikum ausgelöst hat.

Die Landschaften Joh. Wilh. Schirmers mit der Geschichte Abrahams, die sich jetzt in der Berliner Nationalgalerie befinden, haben damals, also zur Zeit, da Böcklin seine Villen am Meer schuf, auf einer Wanderung durch Deutschland überall große Bewunderung gefunden. Ein etwas früheres Gemälde „Der Mittag“, ist auf Seite 127 abgebildet. Heute sind alle diese Schöpfungen veraltet, aber unrichtig ist es gleichwohl, zu glauben, daß Schirmer deshalb seinen Schüler „verdorben“, das heißt zu einem unwahren akademischen Klassizismus in der Landschaftsmalerei verleitet haben müsse. Denn Studien, die Böcklin 1846, also während der Düsseldorfer Jahre, Kompositionen, die er kurz nachher geschaffen hat, zeichnen sich aus durch ihre verblüffende Naturwahrheit (Abb. S. 128 u. S. 129). Eines dieser Bilder, die Gebirgslandschaft mit Gemsen, wurde meines Erinnerns sogar von sonst gut unterrichteter Seite als Naturstudie ausgegeben und als Beispiel angeführt für das, was Böcklin vor Schirmer geleistet habe und für das, was er ohne Schirmer hätte werden können. Es gelang mir aber mehrere Vorstudien zu der Schöpfung festzustellen, so daß es ganz ausgeschlossen ist, daß es sich um eine Naturstudie handeln kann. Wenn Böcklin überhaupt von einem Lebenden in jener Zeit „verdorben worden“ wäre, so könnte es nur Franz Dreber gewesen sein. Er hat diesen bald nach seiner Uebersiedelung nach Rom kennen gelernt, er hat auch dessen Einfluß dem Verfasser dieses Aufsatzes einmal selbst bei einem Bilde der römischen Jahre, der „Heroischen Landschaft“ (Abb. S. 131) zugestanden. Die Gemälde Drebers wirken freilich weniger hart und akademisch als die Schirmers, aber sie gehören doch auch der gleichen Richtung an und Böcklin nähert sich, wenigstens in seinen Vorwürfen und in der Anlage seiner Kompositionen tatsächlich in Rom den Gewohnheiten der idealisierenden Landschaftsmalerei mehr als vorher.

Freilich kann man unseres Erachtens von einer Verderbnis seiner Kunst angesichts der glanzvollen Schöpfungen seiner Jugend, angesichts von Werken wie dem „Panischen Schrekken“, der „Jagd der Diana“ von 1862, dem „Pan im Schilf“ von 1857 und 1858, angesichts so mancher kleineren und weniger bekannten, aber äußerst reizvollen Bildchen der ersten römischen Jahre, überhaupt nicht sprechen.

Es frägt sich nur, ob Franz Dreber der einzige gewesen ist, der Böcklin in Rom in einer Richtung bestärkt hat, die er allerdings schon in Düsseldorf kennen gelernt hatte, die aber jetzt bei ihm am stärksten zu verspüren ist.

Schon Pecht hat darauf hingewiesen, daß die „Nymphe am Quell“ der Schackgalerie, die um 1855, also wenige Jahre nach der Bekanntschaft mit Dreber entstanden und auf einen ganz anderen Ton gestimmt ist als die Arbeiten von 1851/52, an Poussin erinnere. Gekannt hat Böcklin sowohl den großen Nicolas Poussin als den begabten Neffen und Nachfolger Gaspard Dughet, der bekanntlich auch den Namen Gaspard Poussin führt. Es ist nicht denkbar, daß er die Werke des französischen Hauptmeisters, zumal dessen Landschaften, im Louvre unbeachtet gelassen habe.

In Rom aber, also in den entscheidenden Jahren, waren ihm zahlreiche Landschaften des jüngeren Poussin zugänglich. Vor allem die Guaschemalereien im Palazzo Colonna, die Fresken in San Martino ai Monti, vielleicht auch die Fresken im Palazzo Doria Pamphili, im Palazzo Borghese u. a. m. Die Fresken in San Martino schmücken die Seitenschiffwände der Kirche und stellen die Geschichte des Propheten Elias in Gefilden dar, die der Umgebung der ewigen Stadt entnommen sind. Die Figuren spielen da eine ähnliche Rolle wie in den Landschaften von Jos. Koch, Ludwig Richter, Joh. W. Schirmer und anderen deutschen Romfahrern des 19. Jahrhunderts. Jakob Burckhardt rühmt die Werke Dughets im Cicerone von 1857 mit schwungvollen Worten und bezeichnet die

ARNOLD BÖCKLIN

HEROISCHE LANDSCHAFT. 1852 UNTER FRANZ DREBERS EINFLUSS ENTSTANDEN

Fresken von San Martino als die hervorragendste Folge von Kirchenlandschaften, die Italien besitze. Die Studien zu seinem Buche hat er aber in Rom zu einer Zeit gemacht, wo ihn noch eine treue Freundschaft mit dem Maler verband. Die Vermutung liegt nahe, daß der Gelehrte und der Maler dies Hauptwerk zusammen angesehen haben. Daß Böcklin andere Werke von Dughet hochschätzte, bezeugt Landsinger (Flörke, Zehn Jahre mit Böcklin, 2. Aufl., S. 20).

Wie nahe sich seine Schöpfungen hie und da mit denen des Franzosen berühren, zeigen zunächst die beiden Abbildungen (S. 132 u. S. 133).

Das Gegenstück zu dem Fresko von Dughet ist auch ein Wandbild. Es gehört zu den Malereien, mit denen Böcklin den Speisesaal im Wedekindschen Hause in Hannover ausgemalt hat und die sich jetzt in Berlin befinden. Böcklin hat sie geschaffen, als er bereits wieder viele Monate im Norden gelebt hatte. Doch davon verspürt man hier nichts. Er ist noch so erfüllt mit den Erinnerungen an den Süden, als ob es für ihn sonst keine darstellbare Natur gegeben hätte und die Erinnerungen sind auch noch so frisch, daß die Landschaften aussehen, als ob sie an der Stelle geschaffen wären, der die Motive entnommen sind. Die Gegenüberstellung der beiden Abbildungen dürfte zeigen, wie beide, Dughet und Böcklin, von dem Gegensatz der nackten Gebirgs- und Felsformen und der zierlichen Silhouetten von Baum und Gebüsch angezogen wurden, wie sie die perspektivischen Verschiebungen des Erdreiches bewunderten, die sich klarer als im Norden den Augen darbieten. Sie bewunderten wohl beide auch in ähnlicher Weise die „schönen Linien" der südlichen Landschaft. Entscheidend ist, daß auch der Aufbau der Komposition etwas Verwandtes hat.

Das zweite Paar von Abbildungen (S. 134 und S. 135) zeigt, wie nahe Böcklin auch in seinen Staffeleibildern den Gemälden des jüngeren

GASPARD DUGHET

ELIA KRÖNT HASAEL UND JEHU
FRESKO IN S. MARTINO AI MONTI IN ROM

Poussin kommt, gelegentlich auch solchen, die er nie gesehen haben kann.

Jedes Bild Böcklins unterscheidet sich freilich anderseits wieder von jedem von Dughet schon auf den ersten Blick zunächst durch den größeren Realismus, mit dem alle Formen, namentlich die Baumkronen wiedergegeben sind. Böcklin individualisiert jeden Baum und jeden Ast. Die beiden Poussin begnügen sich mit einer schematischeren, mehr nur auf dekorative Gesamtwirkung berechneten Behandlung des Baumschlags. Dies tritt bei den Fresken am deutlichsten hervor und der Abstand von dem modernen Künstler ist da am größten, aber vorhanden ist er auch in den Tafelbildern. Böcklin individualisiert aber auch die Stimmung in einem ganz anderen Grade. Bei ihm scheinen alle Aeste, alle Zweige, nicht nur die allgemeinen Linien der Gesamtkomposition, das stürmische Temperament des Schöpfers ausdrücken zu sollen und an dem heroischen oder biblischen Vorgang

ARNOLD BÖCKLIN RECHTE SEITE DES WANDBILDES „DIE ZEIT DER KULTUR“, AUS DEM WEDEKINDSCHEN SPEISESAALE

teilzunehmen, der dargestellt ist. Bei den älteren Meistern klingt das Orchester des landschaftlichen Hintergrundes leiser mit, selbst da, wo es wie etwa in der „Sintflut“ des Louvre von Nic. Poussin die Absicht des Schöpfers ist, eine Tragödie zu begleiten und den Aufruhr der Elemente vorzuführen.

Aber es gibt eine Gruppe von Künstlern, die Böcklin noch näher stehen. Es sind dies flämische und französisch-flämische Meister einer jüngeren Generation des 17. Jahrhunderts, die erst in den letzten Lebensjahren der beiden Poussin auftrat, in erster Linie: Cornelis Huysmans (1648—1726), der in Antwerpen und Mecheln tätig war, und Jan Frans Millet (1642—1679) aus Antwerpen, seit 1660 in Paris. Dieser wird auch genau wie der große Normanne des 19. Jahrhunderts Jean François Millet genannt.

Man unterscheidet in den südlichen Niederlanden, ähnlich wie in Holland, und übrigens im 19. Jahrhundert auch in Deutschland, in

GASPARD DUGHET DIE BERUFUNG ABRAHAMS. NATIONALGALERIE LONDON

ARNOLD BÖCKLIN

SYRINX FLIEHT VOR EINEM FAUN
K. GEMÄLDEGALERIE DRESDEN (1854)

CORNELIS HUYSMANS LANDSCHAFT. HANNOVER, PROVINZIALMUSEUM

der Landschaftsmalerei eine klassische Richtung, die ihre Motive hauptsächlich in Italien, und eine „nationale", die sie mehr in der heimischen Umgebung fand. Die erstere lehnte sich an die beiden Poussin an; zu ihr gehörte Millet, zu den anderen werden u. a. Cornelis Huysmans und sein Bruder gerechnet. Von den Holländern unterscheiden sich die Flamen durch die stärkere dekorative Wirkung ihrer Bilder. Aber auch in der belgischen Malerei machen sich, etwa seit den dreißiger Jahren, die entscheidenden Erungenschaften des 17. Jahrhunderts in der Ausbildung des Helldunkels bemerkbar. Die Ferne wird zarter abgestuft. Mehr als früher erscheinen Bäume und Felsen von Luft umflossen. Andrerseits werden auch die Einzelheiten in der Vegetation naturalistischer durchgebildet, ähnlich wie das bei einem Ruisdael und Hobbema der Fall ist.

Cornelis Huysmans scheint etwas von dem Temperamente Böcklins besessen zu haben. In einer Landschaft des Provinzial-Museums in Hannover (Abb. S. 136) erinnert sogar der Farbenakkord an ihn.

Der Antwerpener Millet zeichnet sich aber in einigen, vermutlich den späteren Werken,

ARNOLD BÖCKLIN — DIANA AN DER QUELLE. ENTWURF ZU DER „IDEALEN LANDSCHAFT MIT DER NYMPHE AN DER QUELLE“ AUS DER SCHACKGALERIE

durch eine Intimität in der Durchbildung des Baumschlages, durch eine Zartheit und einen Reichtum in der Abstufung der Töne und selbst durch einen Farbengeschmack aus, der noch auffallender an den frühen Böcklin erinnert. Dies ist namentlich bei dem wundervollen Hauptwerke in der Alten Pinakothek der Fall.

Die heroische Landschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts hatte die Errungenschaften verloren, die die späteren Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts auszeichnen. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt aber wird das Verlorene wieder erobert und nach der Mitte des 19. Jahrhunderts taucht nun in Rom ein Künstler auf, der sich fast wie ein Schüler jener älteren Flamen ausnimmt.

Wie weit Böcklin diese Künstler auch wirklich schon früh gekannt hat, war bisher nicht möglich festzustellen. Millet ist aber in Paris gut vertreten und von Huysmans ist in Brüssel noch einiges vorhanden. Reiner Zufall ist die Aehnlichkeit der Auffassung aber keinesfalls, Böcklin verehrte ja auch den Großmeister der südlichen Niederlande, Peter Paul Rubens.

H. A. SCHMID

RODIN †

Auguste Rodin ist im Alter von 77 Jahren am 10. November in Paris gestorben.

Nach seinem großen Maler Edgar Degas hat Frankreich nun auch seinen großen Bildhauer verloren, und nicht Frankreich allein hat ihn verloren. Für das Genie gelten die Grenzpfähle nicht, die Menschenwitz und Menschenberechnung aufrichten; Rodin gehörte der ganzen Welt, gehörte allen, in denen für die Dinge der Kunst freudige Begeisterung glüht.

Rodin steht vor uns wie ein Wesen ohne Anfang und Ende; sein Name scheint mehr einen Begriff als ein Individuum zu decken. Die Entwicklung, die Rodins Kunst nahm in den mehr als fünfzig Jahren, die er in unermüdlicher Kraft seinem Fache diente, verschwindet vor der Gesamtheit der starken, nur durch ihn möglichen, in der Intensität ihrer Stimmung gleichartigen Eindrücke, die man seinem Werke dankt. Rodin war stärker als alle Einflüsse und Anregungen um ihn. Man merkt in seinem Werk kaum Anfänge. Schulzusammenhänge und Schülerabhängigkeit sprechen bei ihm nicht mit: er war ein Meister von Anfang an, und uns Jüngeren will die Vorstellung kaum eingehen, daß auch Rodin einmal jung war und kämpfte und um Anerkennung ringen mußte. Für uns scheint er so fertig von Anfang an, so patriarchalisch und ehrwürdig wie in seinen reifsten Jahren. Seine Werkstätte in Meudon aber ist für uns die Ausgangsstätte einer epochalen Kunstbewegung und wir überschreiben mit Meudon ein Kapitel neuzeitlicher Kunst, wie wir es mit Barbizon und Batignolles tun. Und doch wieder anders. Denn während Barbizon und das Atelier von Batignolles Ausgangspunkte einer ganzen Schar von tüchtigen Leuten waren, die ein Menschenleben lang im Bann der Morgenweihe standen, die ihre Kunst von Millet oder von Manet erfahren, ist Meudon nur Rodin, Rodin allein. Dieses Kapitel der europäischen Kunst ist erfüllt ganz und gar von dieser einzigen Persönlichkeit und ihrem Werk. Für ihn und um ihn gab es keine Mitläufer: Der Mann war ihnen zu groß. Er besaß das als Künstler, was Michelangelo besaß und vor diesem die Griechen: einsame Größe, Größe ohne Krampfhaftigkeit, ohne Bizarrerie. Eingeborene, unnachahmliche Größe.

Rodin wies es zurück, wenn man seine Werke „originell" nannte. „Originalität im Sinne des Publikums hat mit wahrer Kunst nichts zu tun", sagte er einmal. „Jawohl, es gibt Künstler, die nicht die Ausdauer haben, auf die Stunde zu warten, da die wirkliche Begabung in ihnen aufwacht und die deshalb das Bizarre aufsuchen, das Außergewöhnliche des Gegenstands und der Form — beides fern von der Wahrheit. Das nennen sie dann ‚originell'. Mit der Kunst hat dies aber nichts zu tun." Und ein andermal nahm er, gleichfalls in einem Gespräch mit Judith Cladel, die auch den obenstehenden Ausspruch schriftlich festgehalten hat, diesen Gedanken von der Originalität des Genies und von dem „Wahn", den Lombroso dem Genie als eigentümlich vindizierte, auf und äußerte sich folgendermaßen: „Das Genie ist die Ordnung selbst, eine Vereinigung von Fähigkeiten des Maßes und des Gleichgewichts. Man hat meine Kunst oft als Werk eines Exaltierten beschrieben. Ich bin das Gegenteil von einem Exaltierten. Mein Temperament ist vielmehr ein wenig schwerfällig und überaus sanftmütig. Ich bin auch kein Träumer, sondern ein Mathematiker, und meine Bildhauerei ist gut, weil sie das Produkt geometrischer Ueberlegungen ist. Ich leugne nicht, daß man in meinen Werken Exaltationen finden kann, aber nur deshalb, weil es diese auch in der Wirklichkeit gibt. Die Exaltationen haben nicht ihren Grund in mir, sondern in der bewegten Natur."

Mit solchen, große Perspektiven auftuenden Selbstbekenntnissen ausgerüstet, läßt sich mit der Hoffnung auf fruchtbare Betrachtung an Rodins Werk herantreten. Nun empfindet man, wie und warum in diesen Werken Gesetzmäßigkeit die Phantasie bändigt, wie bei den Porträtbüsten das psychologische Moment triumphiert, wie bei den großen Figurengruppen das Prinzip der Diagonalwirkung mit strengster Konsequenz aller scheinbaren Willkürlichkeit zum Trotz durchgeführt ist und wie bei jeder Arbeit von vornherein auf die Materialwirkung (Bronze oder Marmor) geachtet wird. In dieser selbstauferlegten Disziplin wird uns Rodin nicht kleiner und seine Kunst erscheint uns dadurch nicht gehemmter. Denn nirgends ist unelastische Rezeptmäßigkeit. Die Größe reinster Empfindung und künstlerischer Gestaltung bis ins Kleinste bleibt bestehen; auch in ihrer Wirkung auf den Betrachter Rodinscher Werke.

Wir verweisen auf unsere großen illustrierten Aufsätze über Rodin, in denen wir einen bedeutenden Teil des Gesamtwerks abgebildet haben, Jahrgang 1904/05 Aprilheft und 1910/11 Oktoberheft.

FRITZ PAULI ERINNERUNG

FRITZ PAULI

Die Leser dieser Zeitschrift möchte ich heute mit einem jungen Schweizer Künstler bekannt machen, der ernsteste Beachtung verdient, von dem wir schöne Gaben bereits erhalten haben, von dem wir Größeres noch erhoffen dürfen.

Fritz Pauli ist am 7. Mai 1891 in Bern geboren. Er besuchte dort das Gymnasium und ging nach einer dreijährigen Tätigkeit als Dekorationsmaler 1909 als Schüler zu Albert Welti, seinem großen Landsmann, der damals in München lebte. 1910 kam er auf die Münchener Akademie zu Peter Halm, wo er mit Unterbrechungen bis 1913 blieb. Bei Kriegsbeginn verließ er München, um in der Schweiz seine Militärpflicht zu erfüllen. Seit-

FRITZ PAULI MORGENGRUSS

F. P.

FRITZ PAULI FESTKARTE

FRITZ PAULI SELBSTBILDNIS

her lebte er abwechselnd im Tessin, in Bern, Basel und Zürich, wiederholt von seinen Landsleuten durch Preise und Stipendien gefördert und ausgezeichnet.

Man sieht, der äußere Lebensgang Paulis ist recht einfach. Um so reicher ist sein Innenleben. Pauli gehört zu den Künstlern, die eine Fülle von Gesichten haben, die träumerische Phantasie-Gebilde zu gestalten wissen. Froh und heiter sind die Anfänge. Ein lustiges Fabulieren, doch stets mit einer gewissen Gemessenheit, gute Schweizer Art. Nach einem noch etwas befangenen „Cyclus“ frühester Jugendarbeiten folgt ein Blatt „Frühlingswinde“. Bauern nehmen das endlich erschienene gute Wetter wahr und bestellen den Acker, Buben lassen den Drachen steigen, überall herrscht Frühjahrsluft, die erfaßt und erwärmt sogar einen alten vertrockneten Schreiber, der sich beim Anblick einer abseits stehenden holden Jungfrau hinter den Ohren kraut und sich überlegt, ob er ihr nahen dürfe. „Ach, es ist ein rechter Jammer mit den warmen Frühlingswinden, selbst zur morschen Herzenskammer können sie ein Weglein finden.“

Auch aus den folgenden Blättern Paulis (1909 bis 1911) strahlt uns warme Lebensfreude mit echter deutscher Romantik entgegen. Kraus und bunt geht es in ihnen oft genug zu. Der Künstler hat eine erstaunliche Erfindungsgabe. Vom Wandern und von Herbergen ist die Rede. Allerlei nächtlichen Spuk führt er uns vor. Waldgeister, phantastische Vögel, Wasserweiber tauchen auf. An einem mondbeschienenen alten Schlosse, in dessen Fensterbögen Spinnen ihre Netze ziehen, wird Ehebruch entdeckt. Auf einer Brücke bekämpfen sich zwei Nebenbuhler. Eine Prinzessin hat eine märchenhafte Begegnung im Walde. Die keusche Susanna wird im Bade von ihren Liebhabern belauscht. Der Alchymist schafft in seiner Retorte den Homunculus. Und das alles verklärt durch die Liebe zur Heimat und ihre eindringliche Schilderung. Die Waldungen der Schweizer oder der Bayerischen Vorberge, jagende Hirsche, schäumende

FRITZ PAULI LABORANT

Wasser, altertümliche Städte erscheinen in reizvollen Bildern.

Auch als fruchtbarer Ornamentiker erweist sich Pauli. In seiner „Erinnerung“ und „Widmung“ finden wir köstliche Motive und reizvollen Linienfluß. Sehr ansprechend sind Festkarten, die er für Franz Rose-Döhlau schuf, einen ostpreußischen Fideikommißbesitzer, der vor seinem viel zu frühen Tode (1913) tüchtige vielversprechende Talente, wie den Bildhauer Adolfo Wildt in Mailand, Albert Welti und durch Weltis Vermittelung auch Fritz Pauli in einzigartiger Selbstlosigkeit und zartester feinsinnigster Rücksichtnahme vorwärts gebracht hat.

Neben Welti, der etwas Wesensverwandtes hatte und sich des jungen von Phantasie überströmenden Landsmanns mit väterlicher Güte und Liebe annahm, und neben der unbewußt in ihm arbeitenden Romantik sind es die großen deutschen Meister aus der Blütezeit unserer Kunst vor vierhundert Jahren gewesen, die unsere Künstler sichtlich angeregt haben. Am greifbarsten wird dies in der Radierung „Fortuna“, wo ganz ähnlich, wie in Dürers berühmtem Blatte „Das große Glück“, die Glücksgöttin unbekleidet über eine reichgebildete Landschaft dahinschreitet. Um eine sklavische Nachahmung handelt es sich hierbei selbstverständlich nicht. Vielmehr macht sich allerlei lustiger Schabernack, der bei Dürer fehlt, in kleinen drolligen Einzelszenen bemerkbar, und die Landschaft mit ihren prächtigen Tannen und ihrem weichen Moosboden ist ganz schweizerisch (oder sagen wir vielleicht richtiger: ganz oberbayerisch) und ganz modern empfunden. Neben Dürer scheint mir Albrecht Altdorfer, der treffliche Regensburger Maler, viel Einfluß ausgeübt zu haben. Mit welcher Ehrfurcht Pauli den alten Meistern gegenübersteht, verdeutlicht recht anschaulich eine gelegentliche briefliche Aeußerung, die uns zugleich einen Begriff von der ihm eigenen Bescheidenheit gewährt: „Es sind halt immer wieder unsere Alten, ganz Großen, die mir jede leichte Arbeit unmöglich machen. Und wie sollte ich Kleiner nicht zehnmal immer wieder von neuem beginnen und wie zufrieden sein, wenn ich an unsern Wolf Huber, Altdorfer oder gar an den gewaltigen Matthias Grünewald denke? Aber ich weiß schon, einer wie ich soll nicht das Maaß bei den Göttern holen, und wenn ich auch nur einmal ganz im Kleinen etwas wenig von dem erreiche in meinen Arbeiten, was jene Alten im Großen, und dazu geboren, an vollendeter eigener Kunst hervorbrachten, dann will ich doch glücklich und zufrieden sein.“

Die aus diesen Worten hervorleuchtende Gesinnung ehrt den jungen Künstler. Nach seinen Leistungen dürfen wir zuversichtlicher, als er selber, über ihn urteilen. In emsiger Selbstzucht ist er mit den Jahren immer ernster und tiefer geworden. Das bekundet schon sein schönes Selbstbildnis, aus dem die bedeutsame Erkenntnis von der Schwere des Menschenschicksals zu uns spricht. Mit glühenden Augen strebt der Jüngling vorwärts, in der einen Hand die Verkörperung heiteren schönen Lebens, in der andern ein Sinnbild menschlicher Vergänglichkeit und Verwesung. Tränen und Sorge um den verehrten Mäcen, Franz Rose, haben ihn erfaßt, er hat ihn in den letzten Lebensjahren geschildert, wo schweres unheilbares Leiden den tatkräftigen Mann gepackt hatte. Und aus dem „Pessimisten“, aus dieser kalten, eisernen Halbfigur möchte man lesen, daß dem emporfliegenden Genius schwere Enttäuschungen nicht erspart geblieben sind. Hart und unerbittlich erscheinen auch die Züge des Herrn A. H., ein Ingenieur mag er wohl sein, dessen Seele kühne Pläne für Errichtung nie dagewesener, himmelstürmender Eisenkonstruktionen bewegen.

Wir fühlen es deutlich, es vollzieht sich ein Wandel im Künstler. Innerlich gärt es und kocht es. Es stehen andere Bilder vor seiner Seele. Nicht um technisch geschicktes Kopieren der Natur handelt es sich für ihn mehr. Er will die Dinge unmittelbar auf sich wirken lassen, ihnen auf den Grund gehen und keine Zufälligkeiten mehr dulden. Kein Wunder, daß er hierbei in den Bann des Expressionismus geraten und von dem gewaltigen Sturme berührt worden ist, der von Greco, van Gogh und Cézanne aus kurz vor dem Kriege fast durch unsere gesamte junge Künstlerschar ging, manchem zum Heil, vielen zum Verderb. Man kann mich nicht irgendwelcher Voreingenommenheit gegen diese Bewegung zeihen, da ich als einer der allerersten ihre Anhänger zum Wort kommen ließ (in den Monats-Ausstellungen des Westfälischen Kunstvereins zu Münster). Ich glaube aber doch sagen zu müssen, daß nach meinem Empfinden der Sturm bald zu stark wurde, zu viel Dämme niederriß und weite fruchtbare Wiesen überschwemmte. Auch Pauli muß das gespürt haben. Eine Zeit lang kam er dem äußersten Expressionismus ziemlich nah. Und jetzt hat er sichtlich das Bestreben, ihn innerlich zu überwinden. Nur ein Mitläufer zu sein, dafür ist Pauli zu reich und zu tief veranlagt. Aber wie sich seine Entwicklung weiterhin gestalten wird und wie wir in Zukunft über die Erzeugnisse

FRITZ PAULI

FORTUNA

FRITZ PAULI — BILDNIS FRANZ ROSE-DOEHLAU

seiner jetzigen Periode urteilen werden, ist heute noch nicht zu übersehen. Jedenfalls vermag mancher feine Kunstfreund und Kenner ihm hier nicht recht zu folgen. Das ist nun einmal das tragische Geschick all derer, die nicht mit einem erstmaligen Erfolg sich begnügen, sondern unausgesetzt weiter streben, grübelnd in selbstquälerischer Lust. Vielleicht aber werden schon bald weitere Kreise wenigstens an zwei neueren Arbeiten innere Freude gewinnen, — an den beiden wichtigsten der jüngsten Zeit, mit deren Schilderung ich schließen möchte.

Das eine gehört zu einer Folge von fünf Blättern, die der Künstler begann, als ihm der Krieg einen treuen Freund raubte, den jungen begabten Maler Walter Bud, der bei einem Sturmangriff bei Arras sein Leben verlor. Von diesen Blättern liegen das erste „Der Heros“ und das letzte „Aufschwung“ bereits fertig vor. Drei weitere sollen folgen: „Der Schluß ist schon gemacht“ nach der Bachschen Kantate: Komm du süße Todesstunde, „Christophorus“, wie er über die zusammenstürzende Erde wandelt, und ein pastorales Blatt „Der Abend“. „Heros“ und „Aufschwung“ haben eine lange Entwicklung durchgemacht, eine Reihe von Zuständen liegt vor. Im „Aufschwung“ ist er der auf ihn einstürmenden Macht noch nicht völlig

FRITZ PAULI BILDNIS A. H.

Herr geworden. Im „Heros“ aber hat die neue Bild-Vorstellung, die in dem Künstler wirkte, bereits reifere und edlere Form gewonnen, aus der Gärung heraus ist er zu reinerer Klarheit gelangt. Auf felsiger Klippe ruht der jugendliche Held, in dickem Strahl entströmt ihm das Blut, die Seele entflieht ihm und die Sonne selbst verbirgt sich voll Gram, daß der Tod diesen tapferen Jüngling allzufrüh dahingerafft hat.

Die zweite Arbeit, die mir Klärung und Wegedeutung zu bringen scheint, nennt sich „Gethsemane“. Wir hören, daß ihm die Anregung hierzu im Hochgebirge angesichts der uralten, eisschiebenden Bergriesen am Grindelwald kam. Das Donnern der Gletscher, das Schleifen der Felsen, die drohende Wucht der Alpenhäupter, und dazu die friedlichen Matten bis dicht an die menschlichen Behausungen heran, das sind Eindrücke, die ein empfängliches Herz leidenschaftlich erregen. Das schien ihm die Szenerie zu bieten für den ruchlosesten Treubruch, den die Menschheit kennt — „Gethsemane“. Ob unsere Leser mit allen Einzelheiten des Blattes einverstanden sein werden, weiß ich nicht. Ich selbst kann mich noch nicht mit diesem und jenem befreunden. Aber das wage ich zu behaupten,

FRITZ PAULI

BILDNIS EINES PESSIMISTEN

FRITZ PAULI GETHSEMANE

daß das Blatt außerordentliche Schönheiten bietet. So ist der eingezäunte Baumgarten, links oben, von besonderem Reiz. Am meisten aber fesselt uns Christus selbst. Ergreifender ist wohl nur selten in der Geschichte der bildenden Kunst der heiße seelische Kampf des verratenen, dem Tode geweihten Heilands geschildert, wie er inmitten der schlaftrunkenen Apostel vor den sich nahenden Spiessgesellen in schmerzlichster Verzweiflung mit Gott ringt. Hier haben wir höchste künstlerische Leistung. Ich stehe nicht an, sie für eine der besten in der graphischen Kunst der Gegenwart zu halten.

„Unter Schmerzen sollst du gebären", dies Wort gilt auch für Pauli. Darin liegt ein Beweis echtesten Künstlertums. Gedankentief und technisch stark, in allen Sätteln seiner geliebten Radierkunst gerecht, wird Pauli uns noch vieles zu sagen haben, was uns innerlich bewegt. Vielleicht ist es ein ganz Großer, der unter uns erstanden ist.

Geh. Reg.-Rat Prof. DR. EHRENBERG

Nicht das, was Sie sehen, sondern das, was Sie empfinden, soll Ihr Werk lebendig machen. Sie können etwas ansehen und Sie sehen es eben; das ist nichts. Wenn Sie aber etwas dabei empfinden, das ist mit Verständnis sehen. Das Individuelle bei einer Sache wiedergeben, das ist das Wahre.

Hunt

Kein Porträtmaler kann in einen Kopf mehr hineinlegen als er im eignen hat. Muther

Ausstellung
Fritz Gurlitt, Berlin

ANSELM FEUERBACH
ITALIENERIN

LOUIS EYSEN LANDSCHAFT

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

WERKE DEUTSCHER KÜNSTLER IM KUNSTSALON FRITZ GURLITT, BERLIN

Zum vierten Male im Laufe dieses Krieges, der das Nationalbewußtsein des Deutschen wie nie gestärkt hat, veranstaltet der Kunstsalon Gurlitt eine Ausstellung deutscher Künstler, die einen wertvollen Ueberblick über deutsches Schaffen eines Jahrhunderts gibt, jedesmal andere Werke heranholt, oft ganz unbekannte oder allmählich vergessene Namen ans Licht zieht und solchermaßen eine Ergänzung der unvergleichlichen Jahrhundertausstellung des Jahres 1906 bietet, ja, gleichsam diese „in Permanenz" erklärt, soweit das in den Kräften und im Rahmen eines solchen Unternehmens möglich ist. Zu dem Dank, der dem Leiter, Fritz Gurlitt, von uns gebührt, gesellt sich lebhafte Freude an den interessanten Entdeckungen, und weitgehenden Perspektiven, die dieserückschauenden Zusammenstellungen eröffnen. Was vor nun 11 Jahren im großen geschah, daß man an bisher unvermutete oder verschüttete Quellen nationalen Schaffens sich geführt sah und Lokalschulen kennen lernte, deren Existenz man nicht ahnte, das wiederholt sich jetzt im kleinen immer wieder. So bekommen die Kataloge dieser Ausstellungen kunsthistorischen Wert und es ist nur bedauerlich, daß sie nicht durch reichhaltiges Abbildungsmaterial die jeweiligen Ergebnisse festhalten. Gerade der Krieg, der uns diese Dinge zugänglich macht, bewirkt, daß sie lange nicht genügend gewürdigt werden und nur zu leicht der Vergessenheit anheimfallen.

Auch diesmal wird der deutschen Landschaftsmalerei der größte Platz eingeräumt und man verfolgt nahezu mit Rührung ihre Entwicklung von den bescheidensten Anfängen bis zu Thoma, der, wie hier üblich, den Ehrenplatz einnimmt. Man müßte eigentlich unzählige Namen anführen, aber es muß genügen, nur einige wenige herauszuheben. Zwei Ruinenbildchen von BLECHEN zeigen ihn allerdings nicht von der charakteristischen Seite des Naturschilderers, der er war, sondern vermutlich als den Dekorateur des Königstädtischen Theaters (Abb. S. 156). Das große „Frühlingsfest" des Goethefreundes DIES (Abb. S. 151) zeigt noch die heroisch-spielerische Komposition

Ausstellung
Fritz Gurlitt, Berlin

ANSELM FEUERBACH
PASTORALE

CH. R. A. DIES

FRÜHLINGSFEST

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

Ausstellung
Fritz Gurlitt, Berlin

A. ROMAKO
BILDNIS REINHOLD BEGAS MIT SEINER FRAU

K. BOEHEIM — IM FRÜHLING

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

A. LIER — DER LANDSCHAFTSMALER

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

des 18. Jahrhunderts, aus der sich Blechen durch eigene Kraft emporarbeitete. OTTS „Blick auf Florenz“ führt noch nach dem gelobten Land Italien, aber schon LIERS „Landschaftsmaler“ mit dem intimen Eingehen auf die Baumstruktur wirkt wie ein Bekenntnis (Abb. S. 154). Des Hamburgers LANGKO „Bäume im Sturm“ bedeuten die kraftvolle Note, und die Waldlandschaften des Weimarers BUCHHOLZ jenes freudige Sicheinbohren in jegliches Naturmotiv, das dann für die folgenden Jahre charakteristisch werden sollte (Abb. S. 155). Des Thoma-Freundes LOUIS EYSEN fünfzehn Bilder stellen den eigentlichen Mittelpunkt dieser Ausstellung dar (Abb. S. 149). Sie sind von einer köstlichen Wahrheit der Empfindung, die von einem echt malerischen Sinn für zarte Uebergänge und verschwebende Töne getragen wird. Sein Grün hat nichts mehr von der Schwere seiner Vorgänger und der sammetweiche Auftrag erinnert etwa an P. Merse Szinyei, freilich ohne dessen Sinn für dekorative Werte. Ganz modern mutet eine Winterlandschaft des Autodidakten SCHLEICH an, in dem straffen Zusammenhalten des Graublau vom Schnee. THOMAS „Sturm im Wiesengrund“ zeichnet ein starker Doppelklang von Graugrün und Blau aus, der für ihn so bezeichnend ist; dagegen bewegen sich zwei Guascheskizzen in ganz lichten Farben.

Von den Nazarenern ist OVERBECK mit einem „Christus und Magdalena“ vertreten; ein in der Haltung ähnliches Bild des barmherzigen Samariters ist von NIKOLAUS BAUR. Der „Schmetterlingssammler“ von KARL SPITZWEG zeigt die delikaten Uebergänge und duftigen Tiefen seiner späten Waldlandschaften, etwa der „Schauspielergesellschaft“ oder des „Flötenkonzerts“. Die italienische Orientierung schlägt ALBERT LANG in seinem Entwurf zu einem Wandgemälde an, der ihn als den Vertreter des Böcklinkreises legitimiert, nur sind hier idyllische Anklänge, die an Puvis de Chavannes denken lassen (Abb. S. 157). Von MARÉES sind zwei Puttenpaare zu sehen, ungemein dekorativ gedacht und durchgeführt (eines davon bekannt von der vorjährigen Secessionsausstellung). FEUERBACH ist vorzüglich durch ein „Römisches Mädchen mit Tamburin“ (Abb. geg. S. 149) vertreten, das an seine bekannte „Römerin“ erinnert, trotzdem es in den unteren Partien unbeendet ist. Das „Pastorale“ (Abb. S. 150) hat den ganzen Schwung

*Ausstellung
Fritz Gurlitt, Berlin*

K. BUCHHOLZ
ALLEE

bei tiefstem Schmelz der Farbe, die so vielfach in seinen großen Gemälden sich verflüchtigt hatten. Aus der langen Reihe seien noch ein Reitergefecht von SCHUSTER, dem Dresdner Schüler von Hübner erwähnt, das fast wie ein Rayski anmutet und ein fein durchgebildeter Frauenkopf von GABRIEL MAX, vergeistigt, doch ohne die übliche Geheimtuerei (Abb. S. 157). Schließlich von den Modernen zwei Stilleben von LOVIS CORINTH (Abb. S. 158), die seine sinnliche Empfindung für die Materie in noch ungebrochener Kraft zeigen. IGNAZ BETH

KARL BLECHEN RUINE

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

ALBERT LANG — ENTWURF ZU EINEM WANDGEMALDE

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

GABRIEL MAX — ALTE FRAU IN SCHWARZ

Ausstellung Fritz Gurlitt, Berlin

Mit Genehmigung des
Kunstverlags Garlitt, Berlin

LOVIS CORINTH
WILDSTILLEBEN

Ausstellung
Fritz Gurlitt, Berlin

HANS THOMA
DES KÜNSTLERS GATTIN

WILHELM TRÜBNER †

Am 21. Dezember ist Wilhelm Trübner ganz unerwartet einem Herzschlag erlegen. Mit ihm ist einer der besten, kernigsten deutschen Künstler unserer Zeit dahingegangen, dessen Schaffen ganz und gar deutscher Tradition entsprossen und mit deutscher Ehrlichkeit und Tatkraft durchtränkt war.

Er entstammte einer Kunsthandwerkerfamilie und war am 3. Februar 1851 zu Heidelberg als Sohn eines wohlhabenden Goldschmiedes geboren. In den Jahren, da andere noch in der Entwicklung begriffen sind, schuf er, nachdem er kurze Zeit als Schüler von Canon und Diez sich herangebildet hatte, im Verein mit dem damals noch unerkannten Kreise der Leibl, Schuch und Thoma Werke von seltener Vollendung, die heute den Stolz unserer Galerien bilden.

Ja, seine im Beginn der siebziger Jahre entstandenen Porträts (Bürgermeister Hoffmeister, Bildnisse der Eltern), seine Genrebilder (Auf dem Kanapee, Pfingstrosen, Im Heidelberger Schloß) und seine Landschaften zeugen von einer Meisterschaft, die einem weniger zielbewußten Künstler leicht hätte gefahrdrohend werden können. Trübner jedoch begnügte sich nie mit dem Gegebenen; seine schöpferische Kraft, sein sachliches Streben und seine gesunde Lebensanschauung ließen ihn niemals in das Schlepptau einer Kunstrichtung oder einer über ihn Gewalt bekommenden Persönlichkeit geraten, sondern wiesen ihn zu einer erstaunlichen Selbständigkeit, der er, manche Klippen glücklich umsegelnd, zeitlebens treu geblieben ist.

Nach glücklichen Jahren kongenialer Kameradschaft mit Leibl und Schuch in München, löste sich der Kreis auf und Trübner, dessen Höchstleistung im Porträt der Frühzeit das Berliner Schuch-Bildnis von 1876 darstellt, wandte sich, wohl durch Feuerbach in Heidelberg angeregt, vielfigurigen und mythologischen Themen zu. Sein gesunder Blick jedoch für die wahre Form und sinnliches Erfassen der farbigen Erscheinung führten ihn bald wieder zu Darstellungen, in denen er seinem Streben nach Vereinfachung und künstlerischer Geschlossenheit stärkeren Ausdruck verleihen konnte. Die lange Reihe der Landschaften vom Chiemsee, dem Kloster Seeon, aus dem Taunus, dem Odenwald und vom Starnberger See zeugt von dem schlichten und durchaus sachlichen Erfassen der Natur und dem Bemühen, seine Palette immer farbiger zu gestalten. Die Freilichtmalerei läßt ihn dann schließlich in den Bildern des Stiftes Neuburg bei Heidelberg (1913) und in den bekannten Reiterbildnissen zu monumentaler Größe und einer wuchtig-genialen Pinselführung gelangen.

Phot. Ad. Elnain, Wiesbaden

Temperamentvoll tritt er allen fremden Einflüssen entgegen und entwickelt auch mit der Feder seine künstlerischen Ansichten in klarer, unzweideutiger Weise, die, in einem Bändchen „Personalien und Prinzipien" (bei B. Cassirer 1907) gesammelt, zu einem den Kampf mit aller Nachahmungskunst und überhebenden Kritiklosigkeit — unter der er und sein Freundeskreis lange genug hatte leiden müssen — aufnehmenden Glaubensbekenntnis wird.

Als Lehrer hat Trübner, ohne eine direkte Schule in seinem Sinne heranzubilden, jahrzehntelang in Frankfurt und Karlsruhe segensreich gewirkt und somit unserer Kunst in jeder Beziehung das Beste gegeben, indem er als Mensch wie als Künstler vorbildlich gewirkt hat und in seinen Werken fortwirken wird. K. SCH.

Wir verweisen auf die von uns früher gebrachten größeren Aufsätze über Trübner: Maiheft 1902 und Februarheft 1911.
Die Schriftleitung

FRANZ METZNER TORSO (BRONZE)

FRANZ METZNER

Persönliche Eindrücke — ich meine Eindrücke von der äußeren Persönlichkeit eines Künstlers her — sind ja oft irreführend. Aber hier muß ich doch davon sprechen.

Es sind jetzt fünfzehn Jahre her, daß ich den jungen Bildhauer FRANZ METZNER kennen lernte — und lieben lernte. So sehr, daß ich das tat, was für das liebe „Federvieh", fontanisch zu reden, stets der Reflex der Liebe (wie des Hasses) ist: ich schrieb einen Aufsatz — es war der erste, der über Metzner erschien, worauf ich immer ein wenig stolz gewesen bin. Damals war er ein schmaler junger Mann vom Ende der Zwanzig, mit einem zarten Gesicht, in dem unter mächtig dräuender Stirn ein paar tiefliegende Augen hervorglühten. Sein Name war gerade durch Arbeiten für die Berliner Königliche Porzellanmanufaktur bekannt geworden. Ein ungeeigneteres Material für Metzner war nicht auszudenken als dieser weichliche, zerbrechliche, zierliche Stoff, und er mußte gleichsam gegen seinen Willen dazu dienen, die Eigenart des merkwürdigen Bildhauers zu entwickeln, der mit ihm zusammengeraten war; davon wird noch ein Wort zu sagen sein. Damals war alles im Werden, der Künstler wie der Mensch.

Dann sah ich Metzner viele Jahre nicht. Nicht nur während seiner Wiener Zwischenzeit, auch nach seiner Rückkehr nach Berlin begegneten wir uns niemals — das berichte ich nicht, weil ich diesem Ereignis eine allgemeine Bedeutung zuschreibe, sondern weil sich in ihm die eigentümliche Art des Berlinischen Kunstlebens spiegelt, das so wenig Zusammenhänge bietet. Als ich ihn aber im letzten Winter wieder traf, wollte ich nicht glauben, daß er es sei. Aus dem zarten, schmalen Jüngling war ein breitschulteriger Mann von erheblicher „Stattlichkeit" geworden. Kräftig, fest, eisern.

Eine so unerhörte Veränderung erschien mir zuerst fast rätselhaft, auch für einen Zeitraum von anderthalb Jahrzehnten. Aber dann fing ich an zu begreifen. Selten hat ein Künstler in so gerader Linie die Elemente seines Wesens entfalten dürfen, wie es Metzner beschieden war. Selten war es einem vergönnt, das, was er in sich rumoren fühlt, so völlig „werden", Gestalt annehmen zu sehen. Wovon er als Anfänger träumen mochte — die Vollkraft seiner Jahre hat es ihm geschenkt. Die Erfolge sind ihm wahrlich nicht in den Schoß gefallen. Es ist eine ungeheure Arbeit, die hinter dem Achtundvierzigjährigen liegt.

Unter den Porzellansachen, die er seinerzeit um des lieben Broterwerbs willen knetete, gab es sehr harmlose, aber auch sehr seltsame, erregende Stücke. Neben graziösen Frauenleibern, die sich schimmernd emporreckten und dehnten, tauchten plötzlich aus fließenden farbigen Glasuren Köpfe und Halbfiguren auf, die aus ganz anderen Regionen in die Königlich Preußische Töpferei hineingeraten zu sein schienen. Sie hatten mit dem Sinn und den Voraussetzungen der tonigen Porzellanerde gar nichts zu tun, gehörten gar nicht hierher, wenngleich auch sie das Verdienst für sich in Anspruch nehmen durften, zur Verjüngung der Berliner Manufaktur Wesentliches beizutragen. Aber sie erzählten anderes, Wichtigeres. Erzählten von den ungeborenen Gesichten einer gewaltigen Künstlerphantasie, die auf ganz neue Wege fahndete.

Zugleich sah man damals eigene Werke Metzners, die er, ohne äußeren Antrieb, ohne Bestellung, auf gut Glück für sich gearbeitet hatte. Eins davon ist bekannt geblieben und berühmt geworden: die Büste des „Vegetariers", der durch die Eigentümlichkeit seiner hageren Gesichtsbildung dem jungen Plastiker erwünschten Anlaß gab, innere Formvorstellungen in greifbare Wahrheit umzusetzen.

Und was für überraschende Formvorstellungen! Wir trieben damals noch durchaus in der Strömung, deren Quelle der Naturalismus war. Die lebendige Schönheit des Wirklichen aus dem besonderen Temperament zu deuten, war das Ziel, ob man es nun, wie Rodin, im Reichtum der neuerkannten Vielfältigkeit studierte, oder, wie Adolf Hildebrand und die Seinen, auf die vereinfachende Sprache der Antike und der Renaissance zurückführte. Hier, bei dem jungen Metzner, grüßte ein Neues. Ein bisher unbekanntes, oder einige Jahrhunderte vergessenes Streben zum Typischen — aber nicht zum Typischen in der Menschenerscheinung, sondern zum Typischen in den Gebilden des Raumes. Der Raum selbst wollte Gestalt annehmen und brauchte dazu als Mittel menschliche Formen. Der abstrakte Grundgehalt aller plastischen Arbeit wagte es, sich unmittelbar auszudrücken. Entschlossen ward das Prinzip des Analytischen, das vom malerischen Impressionismus in die Bildnerei hineingeglitten war, beiseite geschoben und ein unbekannter Weg zur Synthese eingeschlagen. Ohne daß Metzner es sich grüblerisch klar gemacht hätte, rein aus seinem Instinkt heraus

fühlte er den Mystizismus des Mathematischen, das im Kosmos regiert, übertrug er es ins Skulpturale. Ganz von selbst entstanden unter seinen modellierenden Händen Systeme von großen Flächen und Linien, schlagenden Kontrasten und Ausgleichungen, von fest zusammenschließenden Umrissen und sinnreich erdachten Gerüsten von Formelementen. Und ohne sein Zutun nahm dies alles eine unheimliche Doppelbedeutung an. Die Köpfe und Figuren, die in seiner Werkstatt entstanden, wurden Steigerungen von Gesehenem, und zugleich Spiegelungen von Urphänomenen, die irgendwo in einem unsichtbaren, geheimnisvollen und unheimlichen Reich der Mütter schattenhaft dahinschwebten. Wie solche Mischung zustande kommt, wird immer das Geheimnis des künstlerischen Individuums bleiben.

Und nach und nach sah ich, im tiefsten bewegt, fast erschrocken, alles das symbolhaftes Leben annehmen, was in jenen dunkelglühenden Augen des jungen Bildhauers abgrundtief, ihm selbst höchst unbewußt, sich verbarg: Empfindungen, die uns alle erfüllen, bereichern und bedrücken, Empfindungen, möchte ich sagen, der wehmütigen Sehnsucht nach einer unbekannten Heimat und des heroischen Kampfes gegen den Schmerz, der in der Unerfüllbarkeit dieser Sehnsucht ruht. Ueber allen Schöpfungen Metzners liegt ein Klang von Trauer, von stummer Klage. Diese mythischen Köpfe, die ins All, ins Nichts starren, in unbeweglicher Hoheit aufgerichtet geradeaus blicken, geben Kunde davon. Nicht minder die Gestalten, die sich unter einem äußerlich nicht erkennbaren Druck schmerzlich biegen und winden. Metzners Neigung für die Kunstform der Torsi gehört hierher, deren rührende Hilflosigkeit uns aufrüttelt. Und zu der Trauer gehört als Kehrseite der Medaille die verzweifelte Kraftanstrengung, die sich gegen sie aufbäumt. Gegen die Götter, die die Geschlechter der Erde bedrücken, erheben sich die gebundenen Dämonen der Unterwelt in titanischem Trotz, erhebt sich die sittliche Stärke des heldenhaften Menschen.

Aber wie falsch ist es, ich fühle es, vor den Werken eines Künstlers, bei dem alles Arbeit der Hände, Bilden des Tastsinns ist, solche Epopöen menschlichen Erlebens zusammenzudichten. Was Metzner geben will, ist ja doch nichts als Form und Rhythmus, hieratisch aufgereckte und zu bestimmten Stellungen gekrümmte Körper, deren wechselndes Spiel ihn fesselt. Die Plastikerfreude ist: wie läßt sich diese Haltung, jene Wendung, wie lassen sich die wechselnden Flächen und Rundungen, Ecken und Schwellungen in beseeltem Stein, in gegossenem Metall ausdrücken; wie wird aus der Ueberfülle des natürlichen Details die fließende Einfachheit und Einheit der wählenden, sichtenden, ordnenden Stilisierung. Und wie fügen sich — Metzners besondere Begabung — die skulpturalen Gebilde dem architektonischen Kern an, den sie schmückend ergänzen, zu Ende denken.

Oder vielleicht ist es gar nicht so falsch? Vielleicht haben wir, die wir Kunstwerke solcher Art betrachten, doch das Recht, den Rätseln der Künstlerseele nachzudenken, die sich darin bergen. Denn es ist kein Zweifel, daß in diesen Gebilden, bewußt oder unbewußt, ein Ausdruck für tief Erfühltes, für intuitives Schauen schlummert. Auch hier tritt dem Impressionismus, der Kunstübung, die planvoll den sinnlichen Eindruck der Außenwelt, persönlich umgewertet, festhält, der Expressionismus gegenüber, der die Erscheinungen der Wirklichkeit nur zum Vorwand nimmt, um individuelles inneres Sichregen mitzuteilen. Doch dies ist gerade Metzners Ruhmestitel: daß ihm, anders als seinen kleinen Kollegen von der anderen Fakultät, von der expressionistischen Malerei, der Ausdruck nie übers Handwerk wächst, nie sich unmittelbar entladen will. Er weiß, oder besser: fühlt, daß alle Kunst Mittelbarkeit ist. Die alte gute handwerkliche Schule, die er in der Jugend genossen, vergißt nicht, was sie sich schuldig bleibt. Gerade die Werke, die in diesem Hefte als Abbildungen erscheinen, beweisen das mit klarster Deutlichkeit. Mit Entzücken gleitet der Blick über die auf- und abwallenden Formen dieser Frauenkörper, folgt er den sanften Neigungen dieser Köpfe, schwelgt er in der Geschlossenheit dieser Silhouetten, wandert er über die Harmonien dieser Anordnungen und über die absichtlich eingestreuten Dissonanzen, die nur als Retardationen dienen, um dann das Wohlgefühl des Anblicks dieser Ausbalancierungen zu erhöhen. Man muß mit gleicher Analyse allen diesen Arbeiten nachgehen, um ihren ganzen plastischen Reiz zu empfinden, und um zu verstehen, wie Metzners Bildnerei hier, wo sie sich ganz auf eigene Wirkungen stellte, ohne sich in die Gesetze eines größeren Gesamtwerkes einzufügen, freier Schöpferlaune folgt.

Mit der gleichen selbstverständlichen Sicherheit aber hat der Künstler da, wo es galt, mit der Architektur zusammenzuarbeiten, den Weg gefunden. Man gewinnt die Ueberzeugung, daß diese Gemeinsamkeit ihm niemals Schwierigkeiten machte. Die Fragen des Ehrgeizes, die sonst bei diesen Gelegenheiten oft oder stets auftauchen, existierten für ihn nicht. Da er

FRANZ METZNER

RÜDIGER VOM NIBELUNGEN-
BRUNNEN FÜR PRAG (BRONZE)

FRANZ METZNER RELIEFS IN DER HALLE DES VÖLKERSCHLACHTDENKMALS (GRANIT)

FRANZ METZNER RELIEFS IN DER HALLE DES VÖLKERSCHLACHTDENKMALS (GRANIT)

FRANZ METZNER KROATISCHER BAUER (GRANIT POLIERT)

FRANZ METZNER WEIBLICHE FIGUR

FRANZ METZNER KINDERGRUPPE IN EINEM GARTEN

sich nie ins Kleinliche und Einzelne verlor, sondern immer als Programm die künstlerische Gestaltung des Räumlichen erkannte: die Darstellung der Gesetzmäßigkeit des Raumes an einem körperlichen Beispiel, so war ihm die Baukunst, deren Ziel und Sinn auf denselben Punkt zuläuft, von Natur nichts Fremdes. Er ist zum Helfer, zum gleichwertigen Mitarbeiter der Architekten geradezu geboren. Und es war kein „Glück“ im landläufigen Sinne, kein blindes Geschenk des Zufalls, sondern ein Gebot der Notwendigkeit, daß er sich mit einem Baukünstler traf, der über den Zweckbau hinaus zur Monumentalarchitektur im eigentlichsten Wortverstande: zur Architektur als Denkmalszweck strebte. Bruno Schmitz mußte Metzner finden. Metzner allein durfte es wagen, die Bauformen in diesen ungeheuren

FRANZ METZNER KINDERGRUPPE IN EINEM GARTEN

Granitgestalten fortzusetzen, ihren Organismus in Gebilden enden zu lassen, die von fern aus Vorstellungen der organischen Welt stammten. So wuchsen die riesenhaften Wächter und Krieger, Symbole und Masken aus kolossalen Steinquadern auf, die mit bewundernswerter Kraft heroisch-mythisches Leben deuten.

Für die Verwendung des Holzes hat durch Metzner das Haus Rheingold in Berlin ganz neue Wege gewiesen. Beim Lichtspielhaus am Nollendorfplatz zu Berlin glückte ihm dann der plastische Schmuck noch weit besser, weil hier der Architekt (Oskar Kaufmann) sich lebendiger in seinem Zweck bewegte. Sofort fand Metzners Instinkt die rechte Klangfarbe: das Spielerische und Phantastische des originellen Baues, das Provisorische des von vornherein nur auf fünfzehn Jahre berechneten Hauses, das Lockende,

FRANZ METZNER FIGUR AN DER VOLKSBÜHNE, BERLIN

FRANZ METZNER

GENERALFELDMARSCHALL VON HINDENBURG. NACH DEM LEBEN FÜR DAS HINDENBURG-DENKMAL FÜR FORST i/L. MODELLIERT

FRANZ METZNER BETENDES MÄDCHEN

FRANZ METZNER DIE APFELFRAU. IN DER VOLKSBÜHNE, BERLIN

das in dem klug berechneten Gegensatz einer gewissen äußeren großen Geste und der flimmernden Vorführungen liegt, die drinnen zu erwarten sind. Beim Leipziger Deutschen Denkmal aber und bei den Monumenten für deutsche und österreichische Städte ging Metzner mit Entschiedenheit auf mächtige und große Gebilde aus. Und mit Fug. Denn es wäre kleinmütig und ängstlich, großer Empfindung den großen Ausdruck zu versagen. Es ist eine Angst vor der Kraft, die sich darin äußern würde; die vor dem Kriege sich schon überall bemerkbar machte und gefährlich zu werden drohte. Das geschah aus demselben Grunde, der auch in den andern Künsten alles ins Detail, ins Gedämpfte drängen wollte: weil man nicht mehr wußte, daß es Größe ohne Phrase, Ideenkraft ohne falsches Pathos gibt. Nun kam der Krieg, und uns allen fällt es wie Schuppen von den Augen. Metzners Kunst gehört zu den Elementen unserer deutschen Volkskultur, in denen die Keime zu der gewaltigen Erneuerung ruhen, die wir jetzt durchmachen.

MAX OSBORN

FRANZ METZNER

WÄCHTER IN DER KRYPTA TOTENWACHE HALTEND (VÖLKERSCHLACHTDENKMAL)

FRANZ METZNER

WÄCHTER IN DER KRYPTA TOTENWACHE HALTEND (VÖLKEKSCHLACHTDENKMAL)

FRANZ METZNER TANZERIN (BRONZE)

FRITZ BAYERLEIN — WINTERMORGEN

Große Berliner Kunstausstellung

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1917. II. TEIL*)

Zum zweitenmal sieht sich die Große Kunstausstellung gezwungen, nach den schönen, aber so sehr beschränkten Räumen der Kgl. Akademie der Künste umzusiedeln, doch tut sie es diesmal vermutlich mit einem anderen Gefühl als vor zwei Jahren. War damals dies die einzige Möglichkeit, weiteren Kreisen zu beweisen, daß man noch lebt und sich rührt, so ist die jetzige Ausstellung nur der zweite Teil der Kunstschau, deren erster in Düsseldorf mit großem Erfolg gezeigt wurde. Dagegen hat man jetzt, wie auch sonst, Gäste aus München, Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe u. a. eingeladen und die wenigen Wände schlecht und recht mit ihnen brüderlich geteilt. Die notwendige Einschränkung gerät aber ihrem Gesamteindruck zum Vorteil, denn längst schon hat der neuzeitliche Besucher die Geduld verloren, ganze Fluchten von Sälen mit Kunstwerken durchzueilen: alles wirkt hier eindringlicher, als in „Moabit", was ja zum Teil auch an den intimeren Räumen liegen mag. Der Krieg beherrscht nicht mehr so stark wie früher die Bilder und unter den Bildnissen kommt der zivile Rock und das Frauenkleid immer mehr zur Geltung. Der Oberbürgermeister Reicke, gemalt von seiner Frau, hat eine saloppe Haltung, die im angenehmen Kontrast zum feierlichen Frack und der Goldkette steht; ein anderes Frackbild, das von Björn Björnson von Julie Wolfthorn, ist wieder ganz auf das Farbige einer Theaterloge abgestimmt. Aehnlich als Farbenproblem angelegt ist das Frauenbildnis von Fritz Erler, wogegen in dem Exzellenzherrn von Fritz Burger, so licht er in der Haltung sein mag, vor allem

*) Die erste Abteilung der Ausstellung wurde in Düsseldorf gezeigt, s. unseren Aufsatz im Septemberheft 1917.

WALTER MIEHE — MAJOR MOELLER

Große Berliner Kunstausstellung

das Lineare des Knochengerüsts betont wird. Rein malerisch, als ein Durcheinanderfluten von farbigen Reflexen, und dennoch die psychische Konzentration betonend, ist der Komponist Büttner von ROBERT HAHN. Noch um einen Schritt weiter geht DORSCH in seinem Frauenbildnis „In der Tür", in dem die hereinfallende Helligkeit eine sehr charakteristische Lichtstimmung erzeugt (Abb. S. 182). Unter den Offiziersporträts ragt durch bewußt tonige Behandlung MIEHES Major Moeller hervor (Abb. S. 178). STARKS „Weiblicher Kopf" gibt eine feine Stilisierung im Sinn frühattischer Plastik (Abb. S. 181).

Wie immer, überwiegt auch jetzt die Landschaft, wobei freilich nicht nur die stereotypen exotischen Reiseerinnerungen, sondern sogar die üblichen Hochgebirgs- und normannischen Schilderungen fehlen; man findet sich eben immer mehr in der gemäßigten Zone deutscher Lande zurecht. Sehr fein und stimmungsvoll sind die Wolkenstudien KAYSER-EICHBERGS, die er „Egger" und „Mondnacht" nennt, bekannt sind auch die eleganten Parkbilder LANGHAMMERS und Hafenansichten KALLMORGENS. Der Münchener BAYERLEIN zeigt gut beobachtete Schneestudien, die eine glückliche Steigerung der Schneepracht ins Phantastische bezeichnen (Abb. S. 177). Unter den Städteansichten fällt das duftig behandelte „Bamberger Rathaus" von GEYER auf; JOSSE GOOSSENS „Siegesfahnen" rechnen schon mit dem Zusammenklang des Grellen und Grauen sehr kräftig und HELBERGERS „Baumblüte" will das schwer faßbare Flimmern im Bilde festhalten. Einen Uebergang zur Komposition bilden PUTZS „Herbstgedanken" mit ganz meisterhaft behandelten Lichtreflexen im Gesicht und in den Händen der jungen Frau.

Große Berliner Kunstausstellung

W. BLANKE
STILLEBEN

ADOLF LESNICK — URSUS

Große Berliner Kunstausstellung

Eine ähnliche Wirkung strebt JUNGHANNS in seinem „Buchenwald" an, wo Kühe und der sie führende Knabe fast ein Ornament bilden. Das Gegenständliche betonen mehrere Bilder, wie „Die Segelflicker" von ANTOINE, HEGENBARTHS „Pferde in der Sandgrube", oder FEHRS „Klosterstall". Dagegen versuchte der jung verstorbene SCHAD-ROSSA in seinen „Weiblichen Akten" und noch mehr in dem „Tanzboden", den Rhythmus der bewegten Gestalt durch Farbe und Linienschwung herauszuholen. Dasselbe Bestreben, mit einem Einschlag ins psychologisch Grübelnde, stellt die übergroße Radierung von FINGESTEN „Erde" dar. Schließlich seien noch die Stilleben erwähnt, worunter das von ALBRECHT mehr das Gegenständlich Nuancierte gibt und jenes von BLANKE ganz auf den einschmeichelnden Wohlklang der satten Farben gestimmt ist (Abb. S. 179). Unter den Skulpturen zeichnet den Ursuskopf von LESNICK gespannte Kraft und stumpfes Brüten aus (Abb. S. 180).

Zum Schluß sei noch eine Bemerkung erlaubt. Die „Große Berliner" wird auf die Dauer sich rühriger nach jüngeren Kräften umsehen müssen, wenn sie die großen Worte, mit denen man sie zu eröffnen pflegt, in die Tat umsetzen will und nicht allmählich zu dem werden will, was in dieser Kriegszeit immer mehr blüht: zu einer reinen „Verkaufsausstellung". Ihre finanziellen Erfolge müßten ihr eher eine Warnung als ein Ansporn sein. IGNAZ BETH

Große Berliner
Kunstausstellung

CONSTANTIN STARCK
WEIBLICHER KOPF ⊟

GEDANKEN ÜBER KUNST

Wer ein Kunstwerk gleich auf den ersten Blick zu verstehen meint, mit allem, was drum und dran ist, der sollte etwas mißtrauisch sein und sich vorsehen. Feuerbach

Dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden. Lessing

In der Malerei gibt es Scheibenschützen und Flugschützen. Wilhelm Leibl

In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form alles tun. Durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Schiller

Eine flüchtige, unbestimmte Zeichnung, welche die Gedanken und die Art der Komposition sozusagen nur andeutet, wird von der Einbildungskraft vielleicht besser ergänzt, als möglicherweise der Maler selbst die Arbeit hätte ausführen können, und wir finden daher oft, daß das fertige Werk die Erwartungen enttäuscht, welche die Skizze erregt hat. Reynolds

FERDINAND DORSCH — IN DER TÜR

Große Berliner Kunstausstellung

KARL L. VOSS — AUS BERNRIED

KARL L. VOSS

Man sieht es den Dingen wie den Menschen nicht immer an, woher sie stammen und welchen Weg oder welche Umwege sie gemacht haben, bis sie in unser Gesichtsfeld getreten sind. Um Beispiele hiefür braucht einem nicht bange zu sein. Ein besonders hübsches und instruktives aber ist wohl der Münchener Maler KARL L. VOSS. Das Publikum der illustrierten deutschen Zeitschriften kennt und schätzt diesen Künstler seit langem als den Schöpfer manches stimmungsvollen Werkes, das die traulichen Kleinstadtstraßen und blitzblanken freundlichen Salons und Wohnstuben der Biedermeierzeit zum Hintergrund hat. Es läßt sich kaum eine Art des Sehens, Empfindens und Gestaltens denken, die mit mehr Recht spezifisch deutsch genannt zu werden verdient wie die von Karl L. Voß. Und mancher mag deshalb wohl schon vermutet haben, daß dieser Künstler in einem der gemütlichen Häuschen, die er so gerne malt, irgendwo im Herzen Deutschlands, in Franken etwa oder in Thüringen, geboren sei. Die Wahrheit aber ist, daß Voß, und zwar am 19. Juli 1856, in Rom zur Welt gekommen ist und daß er auch seine Jugend, als Gassenjunge sozusagen, dort verlebt hat. Sein Vater, der Bildhauer Karl Voß (aus Köln), war ganz römischer Klassizist, und es dürfte schwer sein, in seinen überaus formschönen und technisch untadeligen Marmorbildwerken irgend eine Spur deutschen Wesens zu entdecken. Aber alles kehrt am Ende wieder zu seinem Ausgangspunkt zurück, und so hat Rom und die lateinische Kunst und Kultur den jungen Voß nicht von dem Urquell abzutrennen vermocht, der für Künstler deutschen Stammes doch nur nördlich der Alpen fließt. Voß besuchte das Gymnasium in Bonn und dann Kunstschulen in Rom, um Bildhauer zu werden. Aber mehr und mehr wurde es ihm klar, daß er zum Maler und nicht zum Plastiker geboren sei; und während sonst die deutschen Künstler in früherer Zeit von München nach Rom zogen, machte Voß es umgekehrt und übersiedelte 1877 von Rom nach München. Er studierte an der Akademie, u. a. bei Lindenschmit, kam später noch oft nach Rom, einmal

sogar für drei Jahre zur Fertigstellung eines großen Historienbildes im Auftrag des römischen Municipio; im übrigen aber ist Voß seitdem ganz zum Münchener geworden. Und was fast noch wichtiger ist: seine Kunst ist durch und durch münchnerisch-deutsch, und der Umweg über Rom, den ja auch ein Ludwig Richter ohne Schaden, ja sogar zum Vorteil für seine Kunst gemacht hat, dürfte sein Gutes auch für Voß gehabt haben; jedenfalls hat er ihn deutschem Fühlen und deutschem Ausdruck nicht entfremdet.

Wir dürfen jedoch, wenn wir bei Voß die deutsche Art besonders hervorheben, diese nicht ausschließlich in Aeußerlichkeiten suchen wollen, wie sie etwa ein Reifrockmädchen in einem deutschen Krähwinkelgäßchen darstellt. Es wäre übel um Voß und seine Kunst bestellt, wenn sie solcher Mittel bedürfte, um sich zu legitimieren. Wir werden vielmehr ohne viele Mühe feststellen, daß gerade in jenen Arbeiten dieses Künstlers, die auf jedes figürliche Beiwerk verzichten, mindestens ebensoviel echt Deutsches steckt, wie in den mehrfach erwähnten andern. Ja, wir werden sogar geneigt sein, gerade solche Bilder und Studien für die besten Arbeiten von Voß zu halten, und zwar auch deshalb, weil sie an rein malerischen Qualitäten die Bilder mit Staffage nicht selten übertreffen, so daß man also gewissermaßen abseits von der Straße erst auf den eigentlichen Maler Voß stößt. Die Spezialitäten *dieses* Voß aber sind Park- und andere Landschaften, romantische Szenen und vor allem Innenräume, in denen manche nicht mit Unrecht das Beste schlechthin sehen wollen, was Voß als Maler geschaffen hat. Und von diesem Voß erzählen denn auch die hier abgebildeten Arbeiten zunächst und fast ausschließlich.

Was einen Künstler an einem Innenraum reizen mag, das ist nicht schwer zu verstehen. Es ist das mannigfaltige Spiel des Lichtes auf dem Fußboden, der Decke, den Wänden, den Möbeln und auf all dem bunten Kram, der dazu gehört. Und es ist für den Künstler ganz gleichgültig, welcher Art der Innenraum ist, den er malt, ob es ein Winkel in einer Kirche oder Sakristei ist oder eine Bauernstube, ein Mädchenzimmer, ein Hausflur oder ein Stiegenhaus. Die Möglichkeiten, gut zu malen, sind überall gegeben, und Voß hat bewiesen (und nicht etwa nur einmal), daß so ein Stück Alltagswirklichkeit unter dem Pinsel eines rechten Künstlers sich zu etwas Erlesenem wandeln kann, das man um der guten Malerei willen höher

KARL L. VOSS — TREPPE

KARL L. VOSS CHIEMSEEUFER

KARL L. VOSS INTERIEUR

KARL L. VOSS DACHAUERIN

schätzt wie irgend eine gleichgültige Historie. Und es wird darum heute auch keinem mehr einfallen, einen Künstler für geringer wie einen anderen zu halten, nur weil der eine Schlösser und Fürsten malt und der andere nur Bauernstuben und Motive aus bürgerlichen Wohnstätten. Oder sollte etwa das vortrefflich gemalte Stiegenhaus von Voß, um nur ein ganz besonders markantes Beispiel zu nennen, nicht an künstlerischem Wert jeder anspruchsvollen Historie ebenbürtig sein? Man wird bei modern empfindenden Menschen über solche Dinge, die sich ja längst von selbst verstehen, kein Wort mehr zu verlieren brauchen.

Von Romantik, die ja immer ein Merkmal zum mindesten eines beträchtlichen Teiles deutscher Kunst gewesen ist, findet sich in diesen Innenräumen nichts oder so gut wie nichts. Umsomehr in verschiedenen Landschaften von Voß, deren stärkster Wirkungsfaktor die Stimmung ist. Man weiß, wie sehr ein barokes Parktor, ein in Gärten eingebetteter Kirchturm und dergleichen zur Erzeugung dieser Stimmung beitragen. Aber es ist ein Vorzug der Bilder dieser Art von Voß, daß sie diese Stimmung nicht gewaltsam hervorzubringen oder zu steigern suchen. Es ergibt sich vielmehr alles ganz von selbst, und man hat das Gefühl, als sei das Motiv an sich nicht einmal so wichtig und jedenfalls nicht wichtiger als die Qualität der Malerei, die mit den allereinfachsten Mitteln angestrebt und erreicht ist. Und vielleicht spricht nichts so sehr für die Kraft, die der Kunst dieses Stillen und Bescheidenen innewohnen kann, als ein Bild mit einer wilden öden Felsenlandschaft und drei Kreuzen, unter dessen mittlerem Christus auf den Knien liegt. Man kann wohl kaum mit noch geringeren und einfacheren Mitteln mehr und Eindringlicheres sagen, als es hier geschehen ist. Und wenn wir auch zugestehen müssen, daß ein Bild wie dieses nicht typisch für die Art eines Künstlers sein kann, dessen Stärke auf einem ganz anderen, weniger anspruchsvollen Gebiete liegt, so geben solche Werke doch die äußerste Distanz an, bis zu welcher man die Aktivität eines Künstlers einschätzen darf. Für gewöhnlich freilich suchen wir Voß an Orten, die nichts von Tragik usw. wissen oder wenigstens verraten; dort versteht er es, uns für das Geringste und scheinbar Bedeutungsloseste zu interessieren, und wir handeln nur gerecht, wenn wir das Verdienst daran

vor allem dem Vortrag, der Technik, mit einem Worte: der Malerei als solcher zuschreiben. Alle anderen Sympathien ergeben sich für uns daraus von selbst. Im übrigen verdient hervorgehoben zu werden, daß Voß sich auch heute noch bemüht, auf dem Weg, den er bis jetzt gegangen ist, immer weiter voran zu kommen. Wir haben es also, wenn wir von seiner Kunst sprechen, nicht nötig, lediglich rückwärts zu schauen, sondern dürfen den Blick getrost auch in die Zukunft richten, die noch manches zu versprechen und zu erfüllen geneigt scheint.

RICHARD BRAUNGART

KARL L. VOSS — KORRIDOR IN DINKELSBÜHL

Mit Genehmigung der Kunsthandlung K. Haberstock, Berlin

Museum der bildenden Künste
Leipzig

KARL SCHUCH
▫ LICHTUNG ▫

MAX KLINGER — ENTWURF FÜR DAS WANDGEMÄLDE IN DER AULA DER UNIVERSITÄT LEIPZIG: HOMER, SEINE GESÄNGE VORTRAGEND (1906)

Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

DIE ERWERBUNGEN DES MUSEUMS DER BILDENDEN KÜNSTE IN LEIPZIG IN DEN JAHREN 1912—1917

Das Leipziger Museum der bildenden Künste blickt jetzt auf eine Vergangenheit von siebzig Jahren zurück. Im Jahre 1848 wurde es in einigen Zimmern des ersten Stockwerkes der benachbarten Bürgerschule mit fünfunddreißig Gemälden und neun plastischen Arbeiten, die der im Jahre 1837 gegründete Leipziger Kunstverein der Stadt überwiesen hatte, eröffnet. Zu diesem Bestande kam noch eine Anzahl älterer Werke, welche die Stadt seit Jahren in der Stadtbibliothek besaß, sowie eine größere Reihe von Doubletten hinzu, die man sich zur Vergrößerung des neuen Museums als Leihgabe aus der Königlichen Gemäldegalerie in Dresden erbeten hatte. Zehn Jahre später konnte, da die junge Sammlung namentlich infolge der reichen Zuwendung des 1853 verstorbenen Adolf Heinrich Schletter sich überraschend schnell vermehrt hatte, der Neubau am Augustusplatze eröffnet werden, der 1886, wiederum infolge zahlreicher Schenkungen und Ankäufe, bedeutend erweitert werden mußte und seine jetzige Gestalt erhielt. Damals war man der Meinung, den Bedürfnissen des Museums auf lange Jahre hinaus räumlich gerecht geworden zu sein. Aber schon seit Jahren kämpfen wir — man muß ja sagen glücklicherweise — mit empfindlicher Raumnot, die zur Beseitigung der Gipsabgüsse und einer Neuaufstellung der Sammlung geführt hat. Im übrigen wird sich diese Raumnot diesmal nicht so schnell und so zu allgemeiner Zufriedenheit wie früher heben lassen. Irre ich nicht, so leiden beinahe die meisten großen Sammlungen gegenwärtig unter dem Drucke ähnlicher Erscheinungen, und die Klagen, den Museumsbesitz nicht in wünschenswerter Weise zur Geltung zu bringen und wertvolle Stücke beiseite stellen zu müssen, hört man an vielen Orten. Für Leipzig liegen die Verhältnisse so, daß ein Erweiterungsbau des Museums, abgesehen davon, daß die Mittel hierzu im Hinblick auf die ganze Zeitlage nicht zu haben sein würden, nur schwer ausführbar wäre aus architektonischen Gründen, und weil das Museumsgebäude auf dem alten Stadtgraben steht. Wir müssen uns mit dem, was wir besitzen, zufrieden geben und versuchen, den gegebenen Verhältnissen uns anzupassen. Es wird gehen, und ich hoffe, daß das Museum schon in seiner jetzigen Einrichtung den Besucher nicht enttäuschen wird, wenn auch manche Verbesserung, die infolge der finanziellen Belastung der Stadt durch den Krieg nicht zu erreichen war, auf die Zukunft verschoben werden muß.

Wenn diese Zeilen nur den jüngst verflossenen fünf Jahren gewidmet sein sollen, so wird — zum Verständnis der unmittelbaren Gegenwart — ein weiterer kurzer Blick in die Vergangenheit notwendig sein. Städtische Museen, auch wenn sie mit reichen Mitteln ausgestattet sind, dürfen in ihren Sammlungsgrundsätzen nicht schlechthin mit staatlichen Galerien verglichen werden. Sie werden von der Gunst der Bürgerschaft getragen, wie sie ohne Ausnahme durch großherzige Schenkungen und Vermächtnisse aus ihrer Mitte heraus entstanden sind. Sie haben sich diese Gunst zu erhalten und sie müssen bestrebt sein, zum monumentalen Ausdruck des großen Gemeinwesens zu

I. T. GEORGI (LEIPZIG) FAMILIENBILDNIS DES KÜNSTLERS (um 1824)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

J. F. A. TISCHBEIN FAMILIENBILDNIS DES KÜNSTLERS (1800)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

G. A. HENNIG (LEIPZIG) LESENDE FRAU (1825)
Museum der bildenden Künste, Leipzig

werden, dem sie zu dienen berufen sind. Hieraus ergibt sich auch die Notwendigkiet, daß sie sich den örtlichen Verhältnissen anzubequemen haben, ja daß diese örtlichen Verhältnisse ihnen einen eigenartigen Stempel und Charakter verleihen. In jeder städtischen Sammlung soll die Heimatskunst — dieses schöne Wort in seiner besten Bedeutung verstanden — zur Geltung kommen: je bedeutsamer diese Heimatskunst ist, desto mehr wird das Museum an Ansehen und Würde, desto mehr wird seine Bedeutung auch nach außen gewinnen. Freilich darf hierbei auf die eigentlichen Grundsätze einer jeden gesunden Museumspolitik nicht verzichtet werden. Eine öffentliche Sammlung darf nie zum Spielball der Launen einzelner werden, sie darf vor allem nicht den Geschmack und die Ansicht des Publikums bedingungslos vertreten, sondern sie muß bestrebt sein, ihn zu leiten und zu läutern. Die Sammlung wird immer die beste sein und bleiben, von der man sagen kann, daß man in ihr die Kunst der Vergangenheit in mustergültigen und qualitätsreichen Beispielen in gewählter Uebersicht kennen lernt. Hierzu bedarf es fester Grundsätze in dem, was zu erstreben ist und einer sicheren Erkenntnis dessen, was Anspruch auf dauernde Bedeutung machen wird. Die Aufgabe ist schwer und gerade bei städtischen Sammlungen bisweilen nicht genügend ins Auge gefaßt worden, denn diese haben, wie das nicht anders möglich und auch nicht anders zu erwarten gewesen ist, mit einer Gefahr zu kämpfen gehabt: dem Dilettantismus, der unter Umständen jahrzehntelang die Bahnen bestimmt hat, in denen die Sammlungen sich entwickelt haben. Dieser Dilettantismus hat bisweilen bedenkliche Folgen gezeitigt, unter Umständen aber auch zu glänzenden Ergebnissen geführt. Gerade das Leipziger Museum ist in einzelnen Abteilungen, die als Vermächtnis oder Schenkung Leipziger Bürger in seinen Besitz gelangt sind, wie in den Persönlichkeiten der Männer, die in seine Entwicklung fördernd einzugreifen berufen waren, ein Musterbeispiel. Aber — das darf auch nicht verkannt werden — nach einer anderen Seite hin ist es ein Exempel, das sehr bezeichnend ist. Die Grundsätze und Richtlinien, nach denen die Sammlung ausgebaut werden mußte, sind in früheren Jahrzehnten nicht immer mit wünschenswerter Klarheit festgelegt worden, und dem Zufall ist bisweilen mehr, als für die Entwicklung des Ganzen heilsam war, überlassen worden. Damit spreche ich kaum etwas Neues aus: denn die Zufälligkeiten und mehr noch die verpaßten Gelegenheiten dürften bei den Neuerwerbungen wohl beinahe in der Geschichte einer jeden öffentlichen Sammlung ein unliebsames Kapitel ausfüllen, über das am besten geschwiegen wird, wenn es auch diejenigen, die von diesen Fragen am nächsten berührt werden, noch nachträglich zur hellen Verzweiflung bringen kann. Das Leipziger Museum hat überdies — auch das ist aus seiner Entstehung und seiner Entwicklung zu begreifen — von Haus aus und bis in die neuere Zeit hinein unter dem von einer gewissen Bescheidenheit eingegebenen Standpunkt zu leiden gehabt, daß es nur die Rolle eines im traulichen Hintergrunde stehenden Provinzialmuseums, einer „Liebhabersammlung" spielen dürfe, und um möglichst vielen Anforderungen gerecht zu werden, im Fahrwasser des Eklektizismus segeln müsse,

LUDWIG RICHTER

Museum der bildenden Künste, Leipzig

PONTE SALARO BEI ROM (1830)

GUSTAV JÄGER RÖMISCHE LANDSCHAFT (1837)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

A. FEUERBACH RÖMERIN (1866)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

ein Standpunkt, der allerdings für alle Zeit der Sammlung den Stempel provinzieller Unbedeutendheit aufgeprägt haben würde. Dieser Standpunkt war zu einer Zeit zu verstehen, da die Stadt Leipzig 40 000 Einwohner zählte. Aber das rapide Anwachsen der Stadt nicht nur zur Großstadt, die über 600 000 Einwohner zählt, sondern zu einem Kulturmittelpunkt im weiten Reiche geworden ist, auch die reichen Mittel, die mit den Jahren dem Museum durch Schenkungen und Vermächtnisse aus der Bürgerschaft zuflossen, sowie die dankenswerte, von Jahr zu Jahr sich mehrende Fürsorge der städtischen Kollegien, alle diese und andere bekannte Tatsachen führen gebieterisch zu neuen, größeren Aufgaben hin, die von der bescheidenen Existenz provinzieller Mauerblümchen nichts wissen wollen, sondern im stolzen Bewußtsein der eigenen Kraft und im Vertrauen auf den bewährten Opfersinn der Bürgerschaft nur die höchsten Ziele ins Auge fassen. Eine solche Auffassung unserer Aufgaben sind wir der Gegenwart und der Zukunft schuldig.

Indessen: wir wollen und dürfen, wenn auch dieses und jenes hätte anders sein können, mit dem sehr zufrieden sein, was in dem verhältnismäßig geringen Zeitraume von zwei Menschenaltern erreicht worden ist. Ein solches Bekenntnis drängt sich namentlich angesichts der Entwicklung des Museums in der unmittelbaren Gegenwart auf. Es ist keine Uebertreibung und wird hoffentlich auch nicht als Ueberhebung gedeutet werden: die letzten Jahre, in denen der Krieg auf allen Kulturaufgaben mit seiner ganzen Schwere gelastet hat, gehören für das Leipziger Museum mit zu den glücklichsten, die seine Geschichte verzeichnet. Die Erwerbung der Sammlung niederländischer und vlämischer Meister des 1906 verstorbenen Geheimen Kommerzienrates Alfred Thieme durch die Stadt im Januar 1916 war, wenn auch dank dem hochherzigen Entgegenkommen der Erben des früheren Besitzers der Kaufpreis in keinem Verhältnis zu dem wahren Werte der stattlichen Galerie steht, eine Tat, der sich in ihrer Art keine zweite im deutschen Vaterlande zur Seite stellen läßt. Mit den 98 Gemälden dieser Sammlung, deren Schätze als bekannt vorausgesetzt werden können, hat die Abteilung der alten Meister, die bisher durch Ankäufe systematisch nie erweitert worden ist, eine ungleich höhere Bedeutung als früher erhalten. Auch von dem kostbaren Vermächtnis, das der im März 1917 verstorbene bekannte Mäzen und Sammler Fritz von Harck dem Museum letztwillig hinterlassen hat, ist mehrfach in der Oeffentlichkeit die Rede gewesen. Von Einzelheiten ist deshalb nichts bekannt geworden, weil die letztwilligen Verfügungen erst nach dem Tode der Witwe des Erblassers in Kraft treten. Nach den Bestimmungen dieses Vermächtnisses erhält das Museum dereinst bedeutende Einnahmen aus den Einkünften eines stattlichen und weitläufigen Grundstückes am Markte zu Leipzig, daneben aber die 44 Nummern umfassende Gemäldesammlung, die sich in dem Hause Harcks in Leipzig und auf seinem Landsitze in dem Schlosse zu Seußlitz a. d. Elbe untergebracht findet. Die Sammlung, die von unendlicher Liebe und feinem Verständnis für das künstlerisch Bedeutsame Zeugnis gibt, wird außer deutschen Meistern (Hans Baldung, Schäuffelein u. a.) meist aus italienischen Künstlern, hauptsächlich aus venezianischen, ferraresischen und florentinischen Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts, zu denen auch einige Proben aus späterer Zeit (Tiepolo, Guardi) hinzutreten, gebildet, im ganzen eine wundervolle Erweiterung der bisher an sich nicht bedeutenden Abteilung italienischer Meister. Gerade diese Erwerbung ist um so mehr mit Dank zu begrüßen, als wir mit der betrübenden, in der jüngsten Zeit besonders empfindlich gewordenen Tatsache rechnen müssen, daß wertvolle Werke alter Meister seitens öffentlicher Sammlungen, im Hinblick auf die unerhörte Preissteigerung im Kunsthandel, nur selten noch angekauft werden können. Fügen wir den genannten glücklichen Erwerbungen noch hinzu, daß der im vergangenen Jahre verstorbene Rechtsanwalt Alfred Engel letztwillig dem Museum ein großes Kapital hinterlassen hat, dessen Zinsertrag der Gemäldegalerie zugute kommen soll, so wird man begreifen, daß wir auf die jüngst verflossenen Jahre mit Dank und Befriedigung zurückblicken.

Als Hauptaufgabe des Leipziger Museums galt immer die Pflege der modernen Kunst. Das war eine Aufgabe, die ihm von Hause aus mit auf den Weg gegeben worden war, denn der Leipziger Kunstverein, dem die Gründung des Museums verdankt wird und der in dessen Förderung auch heutigen Tages eine Hauptpflicht erblickt, beabsichtigte, Ausstellungen zunächst von Werken lebender, ausgezeichneter Künstler zu veranstalten, und aus diesen Ausstellungen Werke zur Bildung eines Museums der Stadt anzukaufen. Die Aufgabe wurde in den letzten dreißig Jahren dadurch mehr und mehr verwirklicht, daß das große Vermächtnis des 1888 verstorbenen Rechtsanwaltes Hermann Theobald Petschke die eigentlichen Ziele des Museums dahin bestimmte, daß möglichst ein vollständiger Ueberblick über die Leistungen der im Gebiete der Malerei und

A. VON KELLER BILDNIS DER FRAU VON LE SUIRE (1887)
Museum der bildenden Künste, Leipzig

Museum der bildenden Künste
Leipzig

TONI STADLER
LANDSCHAFT AUS OBERBAYERN (1910)

LEO SAMBERGER BILDNIS DES MALERS MAX KUSCHEL (1903)
Museum der bildenden Künste, Leipzig

Plastik seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis in die neueste Zeit hervorragendsten Künstler erstrebt werde. Bis zu einem gewissen Grade ist nach dieser Forderung auch verfahren worden. Doch hat sich unter die Neuerwerbungen (wie das auch wohl anderwärts der Fall ist) manches Werk mit eingeschlichen, das zu entbehren gewesen wäre. Je enger die Räume infolge des stetigen Zuwachses werden, desto mehr wird der Grundsatz, von dem Guten nur das Beste, unter Berücksichtigung der gegebenen Richtlinien zu erwerben, zur Pflicht und Notwendigkeit werden. Hierbei galt es einen Blick nach rückwärts zu tun, und rechtzeitig, soweit sich Gelegenheit bot und Mittel vorhanden waren, Lücken auszufüllen, die dem kundigen Auge sehr empfindlich waren und später einmal als eine dann nicht mehr gut zu machende Unterlassung der Verwaltung schwer angerechnet worden wären. In den Bemühungen, nach rückwärts sammeln zu müssen, stehen wir aber nicht vereinzelt da. Anderwärts sind, wie man sich fast überall überzeugen kann, dieselben Erfahrungen gemacht worden, und diese Erfahrungen werden vermutlich immer wiederkehren, denn sie liegen ebensosehr in der menschlichen Erkenntnis begründet, wie in der Entwicklung der Kunst überhaupt. Unter dem Drucke solcher Erfahrungen sind die Neuerwerbungen größtenteils zu beurteilen, die für das Leipziger Museum während der letzten fünf Jahre gemacht worden sind, und die in einer Auswahl einiger bedeutender

Museum der bildenden Künste
Leipzig

WILHELM TRÜBNER
BILDNIS DES KOMPONISTEN JOSEF GUNGL (1877)

Museum der bildenden Künste
Leipzig

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

▫ MAX SLEVOGT ▫
SELBSTBILDNIS (1906)

Museum der bildenden Künste
Leipzig

HUGO VON HABERMANN
DAME IN SCHWARZEM KLEID (1889)

Nummern in Abbildung diesem Aufsatz beigefügt worden sind. Alle diese Neuerwerbungen gliedern sich, ich möchte sagen, als etwas Gegebenes in den Bestand der Sammlung ein: es sind nicht Erwerbungen, die der Zufall veranlaßt hat, sondern solche, die auf Grund eines bestimmten Programms gemacht worden sind. Von der Erwähnung älterer Kunst ist schon im Hinblick auf den verfügbaren Raum grundsätzlich abgesehen worden *).

Besondere Beachtung verdient das Familienbildnis von FRIEDRICH AUGUST TISCHBEIN (gest. 1812). Er war der Nachfolger Oesers als Direktor der Leipziger Akademie, neben Anton Graff der tüchtigste deutsche Porträtist seiner Zeit, dessen Wirken leider kunstgeschichtlich noch nicht hinreichend behandelt worden ist, so daß er auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung noch mit einem seiner Namensvettern verwechselt werden konnte. Das (S. 191) abgebildete Familienbild ist ein Glanzstück seines Pinsels aus dem Jahre 1800, aus derselben Zeit, in der er in Leipzig sein Amt antrat. Von enger begrenzter lokaler Bedeutung ist der Leipziger FRIEDRICH TRAUGOTT GEORGI (1780—1838), dessen Familienbildnis ein liebenswürdiges Zeugnis der Kunst der beginnenden Biedermeierzeit darstellt (Abb. S. 190). Zu dem reichen Bestande des Museums an Werken LUDWIG RICHTERS ist eine feine römische Landschaft „Ponte Salaro bei Rom" aus dem Jahre 1830, von dem Künstler in seiner Selbstbiographie erwähnt,

MAX KLINGER — OTTO GREINER (1905)
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

hinzugekommen (Abb. S. 193). Eine zweite römische Landschaft, vermutlich aus dem Jahre 1837, stammt von GUSTAV JÄGER, der seit 1847 als Akademiedirektor in Leipzig wirkte (Abb. S. 194). Zu FEUERBACHS wundervollem Bildnis einer Römerin, die bei allen üppigen Formen höchster Grandezza sich rühmen darf, sei bemerkt, daß auch seine Herkunft bekannt ist. Der Künstler hat es der Dargestellten geschenkt, diese hat es an einen holländischen Offizier in Rom weiterverkauft, der es, da die sinnlich üppige Erscheinung wegen der heranwachsenden Kinder in der Familie nicht gern gesehen wurde, an einen Geistlichen zum Verkauf weitergab. Vor sieben Jahren tauchte es in Venedig auf. Nach der Signatur stammt das Bild aus dem Jahre 1866. Die berühmte Nanna hatte den Meister damals bereits verlassen, Lucia Brunacci, das Modell für die Medea, hatte er noch nicht kennen gelernt. Vielleicht ist die Dargestellte jene unbekannte Römerin, von der Feuerbach an seine Mutter schreibt (Oktober 1865): „Ein sehr schönes Kopfmodell kann ich Sonntags haben" (Abb. S. 194). Wie anderwärts, so ist man auch im Leipziger Museum darauf bedacht gewesen, in jüngster Zeit den um WILHELM LEIBL, von dem das Museum zwei Gemälde, das oberbayerische Bauernmädchen und die aus der Sammlung Laroche-Ringwald in Zürich stammende prachtvolle „Spinnerin" besitzt, sich gruppierenden Kreis von Künstlern zu ergänzen. Von KARL SCHUCH wurde eine Frühlandschaft, ein Motiv von Bernried am Starnberger See aus dem Anfang der siebziger Jahre, erworben (Abb. geg. S. 189). Es handelt sich um ein frühes Werk des Meisters, das aber wegen seiner impressionistisch-malerischen Haltung von außerordentlicher Wirkung ist und die Verpflichtung nahelegt, den

*) Eines der in den letzten Jahren erworbenen Gemälde, die großzügige, auf die drei Figuren des Heilandes, der Madonna und des Lieblingsjüngers beschränkte Kreuzigung Christi von Franz Stuck, eine ganz neue Fassung des von dem Künstler früher schon mehrfach behandelten Themas, ist im Oktoberheft 1915 als farbige Tafel wiedergegeben.

frühen Landschaften des Meisters eine größere Beachtung, wie bisher geschehen, zuzuwenden. Von KARL HAGEMEISTER, dem Freunde und Biographen Schuchs, wurde eine seiner schönsten Landschaften, das Dorf Ferch an der Havel, der Lieblingsaufenthalt des Künstlers, aus dem Jahre 1881 stammend, neben einer „Brandenden See bei Rügen“ erworben. Eine der glänzendsten Erwerbungen aber bedeutet das aus dem Jahre 1877 stammende Brustbild des Komponisten Josef Gungl von dem jüngst verstorbenen WILHELM TRÜBNER, ein klassisches Zeugnis deutscher Porträtkunst und eines der hervorragendsten Werke des großen Meisters (Abb. S. 199). Die späte Erwerbung dieses Kapitalstückes seitens einer deutschen Galerie hat den Künstler vor seinem Tode noch mit großer Freude erfüllt. Er klagte aber auch, daß seine Kunst früher nicht verstanden worden war: „Die Schuld lag aber nicht an mir, sondern in dem Verhängnis, daß das Kunstverständnis früher auf einer allzu niedrigen Stufe stand.“

MAX KLINGER WEIBLICHES BILDNIS (1902)
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

MAX KLINGERS plastischer Kunst ist, wie bekannt, im Leipziger Museum ein besonderer Saal eingeräumt worden. Schmerzlich wird es empfunden, daß das „Parisurteil“, eines der bedeutendsten Gemälde der modernen deutschen Kunst, vor Jahren nicht der Vaterstadt Klingers erhalten worden ist, sondern ins Ausland ziehen mußte. Das Schicksal der „Kreuzigung“, die schon vor Beginn des Krieges mit Italien als Leihgabe der jetzigen Besitzer in Leipzig eine Zuflucht aus Triest gefunden hat, ist noch nicht entschieden. Zu der „Blauen Stunde“ ist neuerdings der aus dem Jahre 1906 stammende Entwurf für das große Wandgemälde in der Universitätsaula hinzugekommen, das 1909 vom Künstler vollendet wurde. Dieser Entwurf ist wichtig, weil er nicht nur in Einzelheiten von dem ausgeführten Gemälde abweicht, sondern die rechte Hälfte in einer anderen Fassung aufweist (Abb. S. 189). Das weibliche Brustbild im Profil nach links (Bildnis des Modells, das Klinger für die Statue des badenden Mädchens verwendet hat) stammt aus dem Jahre 1902, das Bildnis Otto Greiners aus dem Jahre 1905 (Abb. S. 202/3). Zu den tief-ernsten Zügen des letzteren sei bemerkt, daß Greiner damals schwer erkrankt und in seiner düsteren Stimmung um seine Zukunft stark besorgt war. Von GREINER selbst wurde kurz vor seinem Tode das lebenswahre, meisterhafte Bildnis seines Freundes Franz Langheinrich in München erworben, zu seinem Hauptwerke, dem großen Gemälde „Odysseus und die Sirenen“, eine glückliche Ergänzung seines künstlerischen Strebens (Abb. S. 205).

Die vier hier mit abgebildeten Skulpturen, die formvollendete Bronzestatue einer zu Boden gesunkenen, schwer verwundeten Niobide von FRITZ KLIMSCH, der weibliche Halbakt eines Mädchens von dem Leipziger FELIX PFEIFER, sowie die beiden Mädchenakte von PETER PÖPPELMANN und EDMUND MÖLLER (Abb. S. 209 bis 212) in Dresden mögen ebenso wie die anderen abgebildeten Gemälde, die hier nicht einzeln erwähnt werden können, für sich selbst sprechen. Die zuletzt genannten beiden Skulpturen sind, was auch hier mit besonderer Genugtuung anerkannt werden soll, eine Zuweisung des Königlich Sächsischen Ministeriums des Innern, dessen Abteilungsdirektor, Herr Wirklicher Geheimer Rat Dr. Schelcher, sein Wohlwollen dem Leipziger Museum gegenüber schon oft in dankbar anerkannter Weise bewiesen hat.

JULIUS VOGEL

ZWEI SATIRISCHE ANLEITUNGEN ZUR KUNSTKENNERSCHAFT

Die Beschäftigung mit der Kunst fördert unsere Kultur; ob sie aber auch dem Charakter zugute kommt, wie so mancher glaubt, ist noch nicht ausgemacht. Die Künstler, die die Kunst machen, und die Kunstgelehrten oder Kunstschriftsteller, die den ganzen Tag sich mit künstlerischen Dingen beschäftigen, können uns den geeigneten Maßstab liefern. Aber wehe, welcher Brotneid, welche horrende Eifersucht und welche lange Reihe aller von der Eitelkeit und dem Hochmut erzeugten Laster finden sich bezeugtermaßen bei den bis jetzt schon aus dieser Zeitlichkeit abgeschiedenen Vertretern der oben genannten Stände. Von lebenden Exemplaren will ich im Interesse des verantwortlichen Redakteurs und auch in meinem eigenen nicht reden.

Es ist mir schon immer aufgefallen, daß die Epoche der Wiederbelebung der feinen Künste und der guten Literatur, die Renaissance, auch den sehr verdächtigen Beinamen „Zeit des Grobianismus“ führt, und in der Tat, wenn man hört, wie sich damals die Künstler des Wortes auf die unflätigste Weise angepöbelt haben, wie sie einander die niederträchtigsten Dinge vorgeworfen haben, obschon sie wohl wußten, daß alles nur Verleumdung sei und auch als eine leere Redensart betrachtet wurde, wenn wir ferner — um zur bildenden Kunst zurückzukehren — die höchst schmutzigen Geschichten aus der Fehde bedenken, die von Raffaels Freunden gegen Michelangelo und dessen Kreis geführt wurde, und wenn wir beim Gegenpol zum rüstigen Rom der Renaissance, bei Venedig in der nächsten Nähe von Tizian, die gleiche unbesorgte Profitgier und Verleumdungssucht finden, dann werden wir wohl je nach unserer allgemeinen Lebensanschauung in milder Resignation sagen: „Mein Gott, auch sie waren Menschen“ oder man wird als Pessimist sagen: „Idealismus ist nur Phrase“.

Das klingt alles wie Kriegsstimmung. In

FRITZ VON UHDE — DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS MIT IHREM HUND (1899)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

OTTO GREINER BILDNIS VON FRANZ LANGHEINRICH (1915)
Museum der bildenden Künste, Leipzig

der Tat, wer als Deutscher beobachtet, welche üblen Geschichten Deutschland grundlos von den englischen Vettern nachgeredet werden, und wer auch das Kunstleben der Zeit kennt, wird mehrfache unerfreuliche Uebereinstimmungen erkennen. Nicht vergeblich spricht man von Kunstpolitik; denn bei der Kunst geht es zu wie in der heutigen Politik. Wenn es einen Trost dafür gibt, so mag er vielleicht darin zu suchen sein, daß es immer so war. Die Erklärung aber liegt darin, daß nichts so sehr verübelt wird, als wenn jemand einen andern Geschmack als wir hat, oder gar satg, wir hätten einen schlechten Geschmack. Die Hühneraugen darf uns einer lieber breit treten, als sagen, daß die von uns vertretene Kunstrichtung nicht gut sei. „Was schön ist, weiß ich schon von selbst und ganz allein", lautet die liebliche Redensart, mit der so viele Kunstdebatten in meistens recht gereiztem Ton beendet werden.

Da diese Gemütsverfassung so sehr häufig ist, erklärt es sich auch, warum auf keinem Gebiet neben dem der Religion und der Politik, so häufig Satiren geschrieben werden, wie auf dem der Kunst; auch die Minderwertigkeit dieser Satiren erklärt sich daraus; denn wenn der Standpunkt sich, wie es da fast immer der Fall ist, nicht über das Gefühl der persönlichen Gereiztheit erhebt, dann pflegt der Verfasser nicht jene Gelassenheit der Ironie zu gewinnen, die einer Satire den dauernden literarischen Wert verleiht. Ich will in diesem Aufsatz von zwei solchen Satiren sprechen, von denen die eine wenigstens einen als ausgezeichneten Humoristen bekannten Verfasser hat und die auch jetzt noch weit verbreitet ist. Ich meine Johann Hermann Detmolds Anleitung zur Kunstkennerschaft. Es ist das Jugendwerk eines Rechtsanwaltes, der in Hannover als eifriger Kunstfreund und

MAX LIEBERMANN SELBSTBILDNIS (1911)
Museum der bildenden Künste, Leipzig. — Mit Genehmigung von P. Cassirer, Berlin

als ein mit heute vergessenem Erfolge tätiger Dilettant lebte. Auf der Kunstausstellung von 1833 machte er in Hannover mancherlei psychologische Studien über die Hilflosigkeit oder auch Anmaßung des Publikums gegenüber Kunstwerken. Diese legte er in der eben erwähnten Anleitung nieder, wobei er sich nach seinen eigenen Worten an das Muster jener Grammatiken hielt, die versprechen, in drei Stunden Französisch, Englisch usw. zu lehren. Er will, natürlich in ausgesprochener satirischer Absicht, eine Kunstkennerphraseologie liefern, „eine Sammlung derjenigen Ausdrücke, Phrasen, Floskeln, Interjektionen und Gesten, die allein den Kunstkenner ausmachen". Dieses nach unseren heutigen Begriffen recht harmlose, ab und zu wirklich scharf und gut witzige Schriftchen vom Anfang des 19. Jahrhunderts fand einige Jahrzehnte später einen Nachfolger in einer ähnlich betitelten Schrift von Otto von Leixner in der Anleitung, in 60 Minuten Kunstkenner zu werden, die rasch nacheinander mehrere Auflagen erlebte (die vierte ist von 1887) und sich also einer gewissen Beliebtheit erfreute, obschon sie eine der unerfreulichsten und übelsten Kunstschriften ist, die mir aus jener Zeit bekannt sind. Es ist lehrreich, wenn auch immerhin etwas peinlich, die zwei Büchlein miteinander zu vergleichen und zu sehen, wie tief im

Laufe eines halben Jahrhunderts das Niveau der künstlerischen Kultur in Deutschland gesunken ist. Die höchst traurigen Zustände der offiziellen Kunstproduktion und Kunstpflege finden in Leixners Büchlein ihr Gegenstück. Nicht lächelnder, wenn auch grundlos selbstbewußter Widerspruch wie bei Detmold, sondern hämische, verärgerte Verleumdungssucht des wegen seiner „guten Gesinnung" anerkannten Mannes spricht aus Leixners Satire.

Sachlich genommen wird Detmolds Anleitung zur Kunstkennerschaft sich nicht so gut halten wie seine höchst vortreffliche Satire auf den Kunstklub der Haupt- und Residenzstadt Flachsenfingen, dessen Mitglieder ihren Kunstsinn betätigten, indem sie am Eingang des Klubzimmers einen Gipsabguß der Venus von Medici aufstellten. Sie wollten damit „symbolisch ausdrücken, daß diese Räume dem Schönen geweiht seien". Aber sie gerieten bald genug in arge Verlegenheiten, denn die Figur gewann nach kurzer Frist ein gar übles Aussehen. „Am Eingang, wo die Statue stand, pflegten die eintretenden Mitglieder Hut, Mantel usw. abzulegen, und sodann die Rückseite der Göttin zu streicheln, wie Kunstkenner dies zu tun pflegen, um ihren Sinn für plastische Schönheit zu betätigen; auch die Aufwärter mochten beim Reinigen des Zimmers ihren Formensinn auf ähnliche Weise geübt haben; — und so war es denn gekommen, daß jener Teil der armen Venus eine sehr schmutzig dunkle Farbe angenommen hatte." Als ein Neuling den fatalen Umstand bemerkte, wurden sofort Stimmen laut, welche auf Abhilfe des Uebelstandes drangen, und man ging mit um so größeren Ernste daran, als die Sache sehr bald in ganz Flachsenfingen bekannt und Gegenstand lebhafter Besprechung wurde.

Die Beratungen, wie der Schaden zu beheben sei, wurden mit einem überaus geistreich geschilderten und sehr humorvoll entwickelten Aufwand von allem möglichen juristischen „distinguendum est inter et inter" geführt und brachten auch eine Lösung, die wohl der Statue die alte unschuldsvolle Reinheit wiedergab, wie auch den Verein von der Anklage wegen staatsgefährlicher Umtriebe rettete. Man sieht aus der letzten Wendung, daß die Satire, die Detmold selbst als einen Scherz bezeichnet hat, nicht eigentlich künstlerische Ziele verfolgte, sie ist politischer Natur und gehört zur vormärzlichen Literatur. So, wie sie, ist auch die Anleitung zur Kunstkennerschaft noch von recht neutraler Haltung und frei von jener abscheulichen Angriffslust gegen diejenigen, die nicht derselben ästhetischen Meinung waren wie der Verfasser. Es werden ja jedenfalls genug Leute sich betroffen gefühlt haben, aber das Ganze ist im wesentlichen gegen menschliche Torheit im allgemeinen gerichtet. Die Einleitung spricht davon, daß es ärgerlich ist, das Entree in eine Ausstellung bezahlt zu haben und dann von den vielen Bildern nicht zu wissen, was man über sie sagen soll. „Die Kunst, hat man wohl gesagt, ist ihrer selbst willen da. Das ist eine schöne Floskel, aber ohne Wahrheit. Der Mensch ist seiner selbst willen da, alles andere des Menschen wegen. Auch die Kunst. An der Kunst soll der Mensch Vergnügen haben. Nun kann man aber nicht jedes Vergnügen sogleich genießen, man muß alles erlernen, auch den Genuß. Kegelschieben, Whistspielen u. dgl. m. sind gewiß bedeutende Vergnügen, sie wollen aber gelernt sein. Ebenso der Kunstgenuß. Wer den erlernt hat, ist ein Kunstkenner und wie die Kegel, die Whistkarten usw. zunächst nur für die da sind, die damit umzugehen wissen, die Kegelschieben und Whistspielen können, so ist die Kunst zunächst für den Kunstkenner da. Nun ist die Kunst aber viel schwerer als Kegelschieben, Whistspielen usw., deshalb glaube ich auch ein gutes Werk zu tun, wenn ich meine Mitbürger, für die ich zunächst schreibe, durch diesen Versuch zu wirklichen Kunstkennern zu bilden suche, sie also instandsetze, von der bevorstehenden Ausstellung allen den Genuß zu haben, den man möglicherweise davon haben kann".

Dieses Versprechen hält aber Detmold nicht. Nachdem er in solchem, freilich amüsantem Ton eine Zeitlang geplaudert hat, bringt er sehr kurz, viel zu kurz die angekündigte Phraseologie, von der hier eine kleine Probe folgt: „Die Bildhauerkunst stellt ihre Werke aus verschiedenen Massen dar, aus Stein, Metall, Holz, Ton, Gips, Zucker usw."

„Bei Bildwerken aus Marmor kann man präsumieren, daß dieselben nicht schlecht seien, man kann sie deshalb ohne große Gefahr loben; bei Sachen aus Alabaster hingegen ist diese Präsumtion für Schlechtigkeit. Sachen aus Gips sind in der Regel gut, weil schlechte Originale nicht abgegossen zu werden pflegen."

Nach solcher sehr primitiven Belehrung gibt Detmold eine Anzahl von praktischen Beispielen, nämlich Urteile über Kunstwerke in einer Sprache, die für uns recht spaßig ist, die er aber nach damals für gut gehaltenen Mustern gebildet hat. „Diese überaus liebliche poetische Komposition hat einen eigenen Reiz und ist aufs sorgfältigste ausgeführt. Die Farbe ist mehr mild als kräftig; die Schatten sind lichtbräunlich, in den Formen und Bewegungen ist eine gewisse Grazie, obgleich die Gesichts-

ROBERT DIEZ — BÜSTE PAUL WALLOT (um 1910)
Museum der bildenden Künste, Leipzig

bildungen vielmehr etwas Eigenes denn Schönes haben; die einzelnen Teile sind zu groß gehalten.“ Wahrhaft erschütternd ist das folgende Musterurteil: „Dieses Bild hängt äußerst ungünstig.“

„Die heilige Cäcilie, eine äußerst liebliche Jungfrau, neigt sich mit einem Ausdruck über die Orgel, daß man, statt dieser Orgel ein Kind ihr in die Arme gedacht, sie ganz gut für eine Madonna halten könnte. Ihre Augen sind ganz tief gesenkt und doch glaubt man, den Ausdruck der reinsten Unschuld und Frömmigkeit in ihnen lesen zu können. Ebenso gelungen ist der schöne geschlossene Mund“.

Wenn auch für unseren Geschmack der Blödsinn solcher Sätze gar zu milde ist, so hat er doch das Gute, daß die Satire freundlich humoristisch wirkt.

Infolgedessen sticht Leixners Nachahmung in verschiedenem Sinne des Wortes grob dagegen ab. Sie beginnt auch mit einem allgemeinen Teile; hier soll in ziemlich verbissenem Tone die Notwendigkeit eines Handbuches für Kunstkenner dargetan werden. Ich

FRITZ KLIMSCH

NIOBIDE (1911)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

F. PFEIFER SEHNSUCHT (1913–15)
Museum der bildenden Künste, Leipzig

die Menschen einem kindischen Enthusiasmus huldigten: da ließen sie sich von ernsten großen Gedanken der Dichter, von erhabenen Werken der bildenden Kunst erschüttern bis in das tiefste Mark; da huldigten sie ohne jede selbstsüchtige Absicht dem Genius; sie betrachteten die großen Künstler mit naivem Staunen als Priester der Menschheitsideale und hatten stets eine lächerliche Begeisterung für jene Unmöglichkeiten übrig, welche sie mit den drei Kraftworten des ‚Guten', ‚Wahren' und ‚Schönen' bezeichneten; sie forderten sogar, daß die Künstler sie durch ihre Gebilde zu ‚höheren Anschauungen' emporführen, den genießenden Geist vom ‚Drucke der Alltäglichkeit' befreien, in ihm das Bewußtein stärken sollten, daß ‚hinter der vielgestaltigen Körperwelt ein ewiges Prinzip wirke', sie glaubten — — doch wer vermag alle diese törichten Zumutungen in Worte zu fassen!"

Welch eine klägliche, schlecht begründete „laudatio temporis acti" ist dieses und wie schlecht ist sie geschrieben! Wenn wir über sie etwas mit Sicherheit sagen können, so ist es das eine, daß weder Dürers Zeitgenossen, noch die von Rubens oder Rembrandt auch nur fern an jenen Enthusiasmus gedacht haben, der ihnen von Leixner angedichtet wird. Jedenfalls stand ein Durchschnittsmensch von damals vor dem besten Dürer oder Rembrandt genau so verständnislos wie einer von Leixners Zeit oder vielleicht Leixner selbst.

zitiere nur die ersten Sätze, um zu zeigen, wie weit Leixner von Detmolds Urbanität entfernt ist.

„Wohin man heute immer blicken mag, es macht sich überall das Bedürfnis geltend, zu urteilen. Die Höhe, auf welche sich unser Geist allmählich mit Hilfe von einigen Tausenden Tages-, Wochen-, Monats-, Vierteljahrsschriften und mit Unterstützung prachtvoll gebundener Konversationslexika hinaufgearbeitet hat, verpflichtet den ‚Kulturmenschen' der Gegenwart in jedem Falle über alles mit vollster Sicherheit ein bestimmtes Urteil abzugeben, falls er überhaupt etwas gelten will. Es soll einmal Perioden gegeben haben, wo

Nach dieser Einleitung folgt nun auch ein Verzeichnis von Künstlernamen, technischen Fachausdrücken und von Redensarten, die zur Kunstkennerschaft nötig sein sollen; hier offenbart sich nun ein sehr bemerkenswerter Unterschied gegenüber Detmold. Dieser war zwar kein Gelehrter, aber er wußte in der alten Malerei recht gut Bescheid und besaß ein solides Fundament, auf das er seine Grundsätze bauen

konnte. Leixner dagegen verfügte über eine gewisse, scheinbar gelehrte Kenntnis, wie man sie sich wohl aus regelmäßiger Lektüre von Feuilletons oder auch aus der Verfolgung der Tagesbroschüren ohne Mühe aneignen kann. Solche zweifelhafte Gelehrsamkeit schlachtet er in seiner Kunstphraseologie anspruchsvoll genug aus und offenbart damit einen Hauptunterschied, der die künstlerische Kultur seiner Zeit von der des beginnenden 19. Jahrhunderts trennte.

Detmold war noch ein naiver Kunstfreund, der keinen Qualitätsunterschied zwischen der Malerei seiner Zeit und den sogenannten alten Meistern machte. Bei Leixner herrscht bereits jene üble Phrase, die die Kunstpflege vom Ende des 19. Jahrhunderts vergiften und hemmen durfte. Das Lied von der unübertrefflichen Meisterschaft der alten Maler wurde in allen Tonarten gesungen und auch Leixner singt es mit rauher Kehle. Damit hatte man ein bequemes Rückzugsterrain gewonnen, auf das man sich ohne Gefahr eines wirksamen Gegenangriffes jederzeit begeben konnte, um die lebende Kunst zu verleumden und zu schädigen. Mit dieser Waffe wurde in den Jahrzehnten nach dem Deutsch-Französischen Krieg viel gekämpft und mit ihr gelang es dann auch eine Zeitlang, das Aufblühen einer neuen, nationalen Kunst zu verhindern. Auch Leixner weiß sie recht geschickt zu führen.

EDMUND MÖLLER TRAUERNDE (1913)
Museum der bildenden Künste, Leipzig

Eine wichtige und bequeme Art, von den „Alten“ zu sprechen, ist, sie einfach zu verdammen. Hier können energische Behauptungen oder Ausrufe sehr günstig wirken, wie etwa: „Wozu soll sich der moderne Künstler stets durch die Rücksicht auf die Vergangenheit beengen lassen! Wir wollen eine uns gemäße, frisch vorwärtsgehende Kunst“. Oder „man bedrückt, ja man unterdrückt die strebenden Geister der Gegenwart mit dem Schutt und Moder der Jahrhunderte; jeder Zeit ihre Kunst, deshalb weg mit den Alten“ usw. Diese Auffassung hat das Gute, daß man von den Alten dann gar nichts zu wissen braucht.

Die Kunst hat gar keinen erziehenden Zweck mehr, ebensowenig ein „ideales Ziel“; sie will nicht „erheben“ und „begeistern“, „große Gedanken“ aussprechen, das „Ewige im Spiegel des Irdischen“ zeigen, sondern ist dem Zeitgeist gemäß ein Mittel für die Maler, Bildhauer, Dichter usw., durch welches sie so viel gewinnen, daß sie das Leben genießen können. Andrerseits schafft die Kunst Werke, damit dieselben beurteilt werden; es ist also ihr höchster Zweck, dem Kenner dazu Gelegenheit zu bieten,

daß er urteilend zu höherem Selbstbewußtsein gelange und so zum Selbstgenuß.

Mir scheint, das ist keine Satire, sondern wüstes, heuchlerisches Geschimpfe. Wie unerquicklich auch die Lektüre von Leixners Anleitung ist, so ist sie doch recht nützlich wie eine recht gesunde Arznei. Mancher, der sich, wie ich, in der Hilflosigkeit der Jugend, in den Lehrjahren auf solche Bücher angewiesen sah, wird vielleicht jetzt nicht ohne ein gewisses schmerzliches Vergnügen daran denken, daß er einstens mit solch garstiger Geisteskost vorlieb nehmen mußte; auch mehren sich die Anzeichen dafür, daß solche unausrottbare Unkrautliteratur bald wieder üppig emporschießen wird. Da empfiehlt es sich, sich den Blick ein wenig zu schärfen, um die ehrliche Gesinnung von der Heuchelei zu scheiden und das kluge Wort von der Klugrederei.

„Spachtel. Ein Instrument, welches ursprünglich zum Abkratzen der Farben von der Palette oder der Leinwand bestimmt war. Heute malt man damit Wolken, Hintergründe, im Notfall ganze Bilder, was ‚kühne' oder ‚geniale' Technik genannt wird." Der biedere Leixner wußte, als er diese giftige Bemerkung gegen die neuere Malerei schrieb, nicht, daß Rembrandt in seiner letzten und besten Zeit ganze Bilder mit der Spachtel und daß er schon vorher große Partien der Nachtwache, die doch gewiß auch ihm hinreichend genial sein wird, mit diesem profanen, aber sehr zweckdienlichen Instrument gemalt hat.

Es wäre wohl für Leixner besser gewesen, wenn er sich an die von ihm selbst unter dem Wort Vorsicht gegebene Regel gehalten hätte.

„Vorsicht. Die Mutter der Weisheit, besonders aber der unsrigen. Es gibt Leute, welche behaupten, daß wer nur spreche, was er weiß, auch zu wissen scheinen werde, was er nicht spricht. Das ist auch eine Art von Vorsicht, aber eine dilettantische. Die künstlerisch ausgebildete des Kenners bezweckt, stets nur zu sprechen, was man nicht weiß. Aber sie prüft den Hörer. Der Grundsatz lautet: Sage mir, was du treibst, damit ich mit dir nicht darüber spreche."

P. PÖPPELMANN HOCKENDES MÄDCHEN
Museum der bildenden Künste, Leipzig

Um das grausame Spiel nicht gar zu lange fortzusetzen, sei nur noch ein kleines Zitat aus Leixner gegeben.

„Stil. Jedes Volk und jedes Zeitalter hat bestimmte Anschauungen in Kunst und Leben. Diese bestimmten inneren Anschauungen beeinflussen die äußere Form, sie geben den Charakter und diesen Charakter nennt man den Stil. Da wir keinen Charakter besitzen, so entbehren wir des Stils, weil wir aber diesen Mangel nicht zugeben wollen, so machen wir so, als wäre uns die Renaissance auf den Leib gewachsen."

KARL VOLL †

GEORG BROEL

EIN BEGLEITWORT ZU SEINER RADIERFOLGE „FRÜHLINGSSINFONIE“ UND SEINEN ZEICHNUNGEN

Vor mir liegt eine Reihe von Radierungen, deren jede fesselt und erfreut. GEORG BROEL entwickelt sich hier zu einem Meister der Nadel. Fern von der Heimat, durch Kriegsdienst der Kunst und sachgemäßer Arbeit entrissen, wurde der Dichter in ihm lebendig, der innerlich Bilder sieht und zur Formgebung gezwungen ist. So sind die Blätter entstanden, die aus hochragenden Stämmen, Weidengruppen, düsterem Waldgedräng und weiteren phantasievollen Ausblicken geschlossene Landschaften zusammenfügten. Nach Goethes Beispiel könnte man sie als Dichtung und Wahrheit bezeichnen. Sie überzeugen durch innerliche Wahrheit. Wer so gut zeichnen kann wie Georg Broel, versteht es, flüchtige Skizzen, Eindrücke und Erinnerungen, die Sehnsucht nach der Heimat bis zur Bildstärke anwachsen ließ, zum Kunstwerk zu formen. Mich persönlich ergriffen zumeist die zehn Radierungen, die der Künstler unter dem Namen „Frühlingssinfonie“*) ordnete, und die meines Erachtens sein Wesen am deutlichsten zum Ausdruck bringen. Sind die anderen Blätter vielleicht kräftiger im Strich und herber in der Empfindung, so schließen sich diejenigen der Sinfonie so innig in eines zusammen, daß ihre Betrachtung nicht nur besonderen künstlerischen, sondern auch poetischen Reiz gewährt.

Wer die große Einsamkeit des Waldes und der freien Feldmark begreift im Rhythmus ihrer herben Schönheit, hört Musik, die ewige Sinfonie der Zeiten. Was dem Fernstehenden tot und stumm erscheint, gewinnt Leben und Stimme, was getrennt betrachtet unfreundlich, häßlich oder sogar feindlich wirkt, steht aufgenommen in den großen Klang der Natur als Teilchen einer Harmonie im Bilde, froh begrüßt vom sehenden Auge, vom hörenden Ohr, vom fühlenden Herzen.

Und wer nach langen, bangen Wintertagen Dunkelheit und Kälte schier unbesiegbar gefunden, wer sehnsuchtsvoll die Stadt mit ihren Vororten, Fabriken und Schienensträngen verläßt, dem Frühling gleichsam entgegenzugehen, wird schon im starren, noch fest in sich zusammengezogenen Wesen von Feld und Wald den Ton der Erlösung vernehmen, im scheinbar Festgeschlossenen der Form den Wunsch erblicken, sich aufzutun und auszubreiten.

Allzu flach ist noch der Sonnenwinkel, das Leben zu wecken, wie es, auf dem ersten Blatt dargestellt, das schwere Dunkel der Waldlandschaft zeigt (Abb. S. 214). Gehaltener Ernst liegt über dem Ganzen, metallisch hart begrenztes Gewölk hängt in der Luft, leblos starrt das Geäst der Bäume und tot erscheint die Scholle dem oberflächlichen Blick. Doch durch die Luft zittert ein Traum, die Ahnung des Kommenden. Blüht nicht im feuchten Grund, wo Forst und Wiese sich berühren, das Schneeglöckchen? In der Sinfonia sacra beginnt leise die Melodie.

Schon zittert das Leben im eisbefreiten Tümpel, die Kätzchen regen sich am Weidenstrauch und am Haselbusch, und das silberne abgestorbene Gras fegt der Wind, künftigem Wachstum Luft zu machen. Die Erde öffnet ihr Haus, der Lenz kann kommen.

Wie wir erst leise, kaum merklich die Muskeln der festgeschlossenen Faust weniger anspannen, wenn mildere Regungen uns veranlassen, sie aufzutun, wird es weicher und ein wenig auseinander gefaltet im Triebholz der Aeste. (Abb. S. 215.) Was im Baum lebendig quillt, drängt nach außen, wenn es auch noch vorsichtig fest eingewickelt bleibt. Züge von Staaren bevölkern die Luft, leichter flattern die Wolken, da und dort hebt ein grabendes Tier die Kruste des Bodens. Die Erde erwacht, Hoffnung folgt dem Traum. In der Sinfonie beginnt das Allegro die Melodie aufzunehmen. Den weißen Blumen gesellt sich zartes Lila und Gelb, wo ein Rain, wo eine Wiese dem steileren Sonnenwinkel offen steht.

Das vierte Blatt kündet, wie der Frühling ins Erlengebüsch zieht. Man atmet weit und tief, als wolle man den Hauch des Werdens einsaugen, bis nicht nur die Lunge, auch die ganze Seele voll davon ist. Ueber den Horizont eilen die Cirruswolken in leisen Schleiern, Eisnadeln in höchsten Regionen, die in der Sonne sich lösend fruchtbaren Regen verkünden.

Das nächste Bild (Abb. S. 215) zeigt bereits prangende Schönheit, wohl die herbe Schönheit

*) Frühlingssinfonie, 10 Radierungen von Georg Broel. Ausg. A. No. 1—20 mit Remarken auf Kais. Handjapan (vergriffen). Ausg. B. No. 21—100 auf Bütten 250 M. München, Verlag von F. Bruckmann A.-G.

G. BROEL BLATT 1 DER RADIERFOLGE „FRÜHLINGSSINFONIE“

des deutschen Hochlands, aber doch liebliche Blütenfülle zu Füßen des Baumes, dessen junges, zartfröhliches Grün die Sonne entfaltet. Mit breiten Tönen klingt die Melodie durch den zweiten Satz, das Andante der Sinfonie. Es jubelt in uns, es zwingt, für einen Augenblick die Gegenwart zu genießen. Der Künstler führt ins Weite, wir sehen über die Wellen der Hügellandschaft. Durch die blühende Wiese eilt der befreite Wasserlauf zu Tal, der Wald scheint uns viele tausend Hände entgegenzustrecken, so drängen Zweiglein, Blätter und Nadeln im Jubel des Wachstums heraus, sich auszubreiten. Es ist, als wolle die ganze Natur die Füße zum Werbetanz erheben, zum zierlich sinnlichen Menuett, das im dritten Satz der Sinfonia sacra zum ewigen Wollen ewigen Werdens gesteigert wird.

Den großen Tanzschritt der ganzen Natur
Treibt ewiges Wollen und Werden.
Es schreitet als König über die Flur
Der Lenz in den Blumen auf Erden.

In den Schlußsatz der Sinfonie klingt die Stimme des Gebetes. Unter weitem offenem Himmel, die weite offene Landschaft überhöhend, breitet der Baum die blühenden Aeste aus und schließt sie doch wieder zusammen zu gefesteter Krone (Abb. S. 217). Ein Bild des zu höchst gesteigerten Lebens, Weite des Gesichtskreises und Geschlossenheit der eigenen Entfaltung. Nichts darf über die Form hinauswuchern, die sein Keim enthält. Das Gebet des Schlußsatzes strebt in die Ferne und faßt sich doch wieder im Innern zusammen, damit es nicht zerflattert im feindlichen All. So erscheint das Schlußbild durch Wolken und Wälder gerundet, begrenzt, möchte ich sagen, wenn es auch ins Unbegrenzte geht und schließt sich zum Ring mit dem kleinen symbolischen Titelbild, das eine Blüte zeigt, wie sie, sich öffnend, zur Entfaltung strebt.

Es war ein guter Gedanke des Künstlers, seine fein ausgeführten Radierungen unter dem Titel einer „Frühlingssinfonie“ herauszugeben. Sinfonie heißt Zusammenklang. Wie vom Rauschen des Waldes bis zum Donnern in den Gewitterwolken, vom Schrei des Raubvogels bis zum Summen der Biene jedes einzelne Geräusch seinen selbständigen Ton vertritt und doch richtig in das große Ganze hineinklingt, so ist auch bei der Sinfonie das ganze Orchester derartig tätig, daß jedes einzelne Instrument selbständig geführt wird. Derselben Technik bedient sich der Künstler in den komponierten Landschaften und stellt damit das Werden des Frühlings in sinfonischer Dichtung dar. Wie die Empfindungen im Frühling wechseln und fortschreiten von der Ahnung über das Lied zur jubelnden, anbetenden

G. BROEL BLATT 3 DER RADIERFOLGE „FRÜHLINGSSINFONIE“

G. BROEL BLATT 5 DER RADIERFOLGE „FRÜHLINGSSINFONIE“

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

G. BROEL — BLATT 6 DER RADIERFOLGE „FRÜHLINGSSINFONIE“

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

G. BROEL

BLATT 8 DER RADIERFOLGE „FRÜHLINGSSINFONIE“

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GEORG BROEL ABEND (BLEISTIFTZEICHNUNG)

Freude mitten in der weiten sonnigen Welt, so ändern sich von Blatt zu Blatt Form, Rhythmus und Komposition. Sie schreiten vom Gebundenen zum Befreiten, von der Ruhe zur Bewegung, vom Düstern zum Licht. Im musikalischen Kunstwerk ordnen sich alle Teile den Bestimmungen von Rhythmus und Form unter, um die Harmonie zu ergeben. Der musikalischen Stimmung des Künstlers entsprechend bauen sich hier die Rhythmen des Bodens, der Bäume, Wolken und Ausblicke zu einer sinfonischen Dichtung auf, die einer tief poetischen Naturanschauung den Ausdruck gibt.

Seit die Brüder van Eyck an Stelle des Goldgrundes auf biblischen Historienbildern Landschaften setzten, haben die Künstler bald realistische Naturausschnitte, bald komponierte Bilder vorgezogen. Hier war der Gedanke, das Leitmotiv, in der Folge der Zeichnungen maßgebend, und die „Porträtähnlichkeit des für den Augenblick richtigen Landschaftsbildes“ trat hinter das Gebot zurück, das Werden in der Natur selbst durch fortlaufende

G. BROEL

ABEND IN FLANDERN (BLEISTIFTZEICHNUNG)

Bilder festzuhalten. Da klingen und singen die aufbrechenden Formen wie Töne und zwingen den Künstler wie den Dichter zur Aeußerung in gebundener Form:

Scheu blickt der Frühling über Wald und Fluren,
Da grüßt ihn leuchtend rot der Seidelbast,
Ein Veilchen blüht in seiner Tritte Spuren,
Dort, wo die Hand gestreichelt nackten Ast,
Keimt junges Grün und Himmels Schlüssel sprießen,
Die ganze Herrlichkeit neu aufzuschließen.

ALEXANDER VON GLEICHEN-RUSSWURM

GEORG BROEL — PARK IN FRANKREICH (BLEISTIFTZEICHNUNG)

DIE GEMÄLDESAMMLUNG BARON ALBERT OPPENHEIM, KÖLN

Zum zweitenmal wird die bedeutendste rheinische Kunstsammlung publiziert. 1904 veröffentlichte sie Molinier in einem prunkvoll ausgestatteten Werk, nun haben W. v. Bode und O. von Falke sie zum zweitenmal ediert in dem Katalog, der für ihre Versteigerung durch Helbing und Lepke bestimmt ist. Bode hat die Gemälde katalogisiert, die nun im März zum Verkauf gelangen, und Falke das Kunstgewerbe, dessen wichtigster Bestandteil noch heute die in der Tat prachtvolle Krugsammlung bildet, deren Versteigerung schon vorausging.

Versteigerungskataloge pflegen konservativ zu sein; so konnte selbst Bode nicht weit von jenen alten Bestimmungen abgehen, die schon in Moliniers Publikation gegeben waren. Aber das macht hier nicht viel aus; denn der Bilder, über deren Meister man diskutieren kann, sind in der Sammlung Oppenheim nur wenige und auch sie sind gute alte Stücke, deren Wert vom Namen nicht berührt wird.

Das berühmteste Bild der Sammlung ist das Verlöbnisbild von Petrus Cristus aus dem Jahre 1449, eines der wenigen Gemälde der altniederländischen Schule, das voll signiert und datiert ist. Der kunst- und kulturhistorische Wert ist außerordentlich groß und ohne epochemachend zu sein, ist dieses Bild doch einer der Marksteine in der Entwicklungsgeschichte der niederländischen Malerei.

Zwei gute altniederländische Porträts wurden früher eben wegen ihrer schönen Qualität dem jüngeren Holbein zugeschrieben, sind aber gewiß nicht von ihm, und werden mit großer Wahrscheinlichkeit dem erst seit wenigen Jahren wieder entdeckten Ambrosius Benson zugeschrieben, der unter den Niederländern der Renaissance den

GEORG BROEL WALDRAND (BLEISTIFTZEICHNUNG)

sichersten Sinn für Stattlichkeit der Wirkung hatte. Aus dem 17. Jahrhundert sind unter der flämischen Malerei besonders einige Skizzen von Rubens bemerkenswert. Man hat ja von jeher seine Skizzen hochgeschätzt, aber ganz nach Verdienst werden sie doch erst von uns Heutigen gewürdigt, die wir dem großen Meister nicht mehr etwaige „Zeichenfehler" philiströs nachrechnen, sondern nur auf die geniale Freiheit seiner Auffassung und Behandlungsweise sehen.

Das Hauptkapitel der Gemäldesammlung ist die holländische Schule, die in schöner Vollständigkeit zusammengebracht wurde, so daß die Hauptmeister alle mit sicheren und charakteristischen Werken vertreten sind. Von Frans Hals finden wir drei Stücke, darunter ein selbst für ihn ungewöhnlich geistreiches Kinderbildnis, von Rembrandt einen künstlerisch wie menschlich gleich tief aufgefaßten weiblichen Studienkopf. Die Landschaften, Tier- und Sittenmaler von großem Namen sind fast alle mit qualitätsvollen Arbeiten vertreten, die sich durch scharfe Ausführung auszeichnen; ich möchte darunter besonders die kleinen Landschaften von Hobbema hervorheben, von denen die Wassermühle ein hervorragendes Beispiel der Kunst dieses ausgezeichneten Landschafters ist, ein eleganter Terborch ist eines der jetzt so seltenen Genrebilder dieses überaus geschmackvollen Malers, der mir wesentlich besser und feiner als der jetzt so hoch geschätzte Delfter Vermeer zu sein scheint, von hinreißender Kraft des Humors ist die trunkene Gesellschaft von Jan van Steen.

KARL VOLL †

NEUE KUNSTLITERATUR

Glaser, Curt. Edvard Munch. Berlin, Bruno Cassirer. M. 12.—. — Als Munch im Jahre 1892 in Berlin auftrat, entfesselte er einen Sturm, der zu einem Gewitter um die neue Kunst wurde. Die Ausstellung mußte nach wenigen Tagen geschlossen werden. In dem nun folgenden Streit der Gemüter ging der Künstler unbeirrbar durch Lob oder Tadel seinen Weg und hat sich bis in die Jahre der Reife den machtvollen Willen und die Kraft sich stets steigernder und wandlungsfähiger Produktionsfähigkeit bewahrt.

Die Entwicklung dieses nunmehr überall anerkannten Meisters in ihrer absoluten Selbstsicherheit, die sich, unbekümmert um die ihn umtosenden Meinungsäußerungen, in dem erhabenen Kampfe eines mit sich selbst ringenden Genies offenbart, entrollt uns diese erste größere Monographie. Curt Glaser versteht es durch seine fesselnde Schreibweise, den Leser sofort in den Bannkreis dieser einzigartigen Persönlichkeit zu ziehen, um uns über Munchs Kunst hinaus auf das wildbewegte Feld einer mit treffenden Worten geführten Diskussion über die modernen und modernsten Kunstströmungen zu geleiten. Das in begeisterter Sprache verfaßte Buch gewinnt noch durch den Reichtum aktueller Fragen, die zwar, von einer bisweilen zu persönlichen Hingabe an den behandelten Künstler beseelt, nicht unwidersprochen bleiben werden, aber infolge ihrer lebendigen, vor keinem Hindernis zurückschreckenden

GEORG BROEL URWALD (BLEISTIFTZEICHNUNG)

GEORG BROEL AN DIE HEIMAT (BLEISTIFTZEICHNUNG)

Argumentation zu eingehendem Studium anregen.

Was Glaser über Munch sagt, verdichtet sich oft zu einer tiefgründigen Analyse, die zu nachhaltigster Wirkung und staunenswerter Klarheit führt.

Munchs Kunst ist im wahren Sinne der moderne Expressionismus, indem sie in erster Linie Ausdruck des Seelischen sein will. Jedes Werk ist eine Tat der Phantasie, ein schöpferisches Gestalten, das selbst die unbelebte Materie zum Träger einer Stimmung werden läßt. Er erzählt uns in seinen Bildern keine Geschichten, sondern sucht den geheimsten Lebensäußerungen visionäre Gestalt zu verleihen. Von Epoche zu Epoche dieses auch in den Jahren, da minder Begabten die Spannkraft zu erlahmen beginnt, sieghaft vorandrängenden, sich stets neu verjüngenden Genies steigert sich die Konzentrationskraft, so daß es scheint, als ob sich bei ihm das seltene Geschick erfülle, daß bis an die Grenze des Alters sein Weg zu immer vollkommenerer Durchgeistigung vollendet.

Neben den Gemälden spielt in dem Lebenswerk des Künstlers die Graphik eine nicht weniger beachtenswerte Rolle. Alle Techniken hat er sich in eigenartiger Weise zunutze gemacht und besonders im Holzschnitt eine geradezu unerhörte Monumentalität erreicht. Manche dieser Blätter haben heute bereits eine klassische Berühmtheit. Sein lithographierter Zyklus von Alpha und Omega ist ebenso wie die gewaltige Bilderreihe der noch nicht vollendeten Monumentalgemälde der Universität in Christiania ein bleibendes Dokument dieser gewaltigen Künstler-Persönlichkeit, die rastlos der Ergründung tiefster menschlicher Lebensgeheimnisse nachzuspüren bemüht ist.

Man wird das in übersichtlicher Form angeordnete und mit einem reichen Bildermaterial versehene Werk mit lebhafter Freude begrüßen, da es wenig Werke der modernen Kunstliteratur gibt, die eine solche Gedankenfülle in so klarer, überzeugender Weise zum Ausdruck bringen. K. S.

G. BROEL FEDERZEICHNUNG

TONI VON STADLER — ERDINGER MOOS

TONI VON STADLER BRAND

TONI VON STADLER

Vor 12 Jahren hat Fritz von Ostini in dieser Zeitschrift dem Künstler STADLER die erste eingehende Würdigung zuteil werden lassen. Der Maler, dessen Tod wir heute betrauern, war damals 50 Jahre alt geworden und Ostini bemerkte mit Recht, wie wenig Stadler in weiteren Kreisen wirklich bekannt geworden sei, wie er, der stets mit größter Hilfsbereitschaft für andere sorgte, für sich selbst einen schlechten Regisseur abgegeben habe. Seit jener Zeit ist wohl der Name Stadler vielfach durch Kunstzeitschriften gegangen und auch bei dem größeren Publikum ganz geläufig geworden. Allein der Mensch Stadler hat sogar über seinen Tod hinaus den Künstler in der allgemeinen Würdigung etwas zurückgedrängt. Wenn von Stadler die Rede war, wurde oft mehr von dem ungewöhnlichen Kunstverständnis, der menschlichen Liebenswürdigkeit und steten Hilfsbereitschaft dieses seltenen Mannes gesprochen, als von seiner Kunst. Und doch verdient es Stadler vollauf, rein als Künstler gewertet und als ein Meister der deutschen Landschaft gerühmt zu werden. Seine Kunst hat eine durchaus persönliche Note und verdient in ihrem ehrlichen, klaren Wollen, mit ihrem warmen Empfinden und ausgereiften Können eine Würdigung, wie sie hier kurz versucht werden soll.

Der einfache äußere Lebensgang des Künstlers ist bekannt. Am 9. Juli 1850 wurde er in Göllersdorf (Niederösterreich) geboren, zeichnete von Jugend auf viel und wandte sich nach einigen Jahren Medizinstudiums der Malerei zu. Zunächst in Berlin, wo Paul Meyerheim ihm freundlich entgegenkam, seit 1878 in München. Von Louis Neubert und Gustav Schönleber lernte er einige technische Handgriffe und unterhielt mit den Schweizer Landschaftsmalern Stäbli und Frölicher eine enge Freundschaft. Dieser Freundschaftsbund färbte auf Stadler rein künstlerisch nicht unwesentlich ab, wenngleich, wie hier von vornherein bemerkt sei, der fein empfindende, stets taktvolle Oesterreicher sich nie zu dem derb pathetischen Ton Stäblis verstieg, noch

TONI VON STADLER GEBÜSCH

auch in das zuweilen etwas seichte Fahrwasser Frölichers geriet. Stadler malte am liebsten in der weiteren Umgebung Münchens. Einige Studienreisen brachten ihn nach Holland und Rom. Eine Reise nach Aegypten, die er aus Gesundheitsgründen in den letzten Lebensjahren unternahm, hat künstlerisch keine Früchte gezeitigt.

Toni Stadler war als schöpferischer Künstler ausschließlich Landschaftsmaler. Auf ihn konnte man weniger als auf irgendwelchen anderen Künstler das altbekannte boshafte Wort anwenden, wenn es zu nichts mehr langt, ein Landschaftler kann er immer noch werden. Stadler war kein verunglückter Historienmaler, sondern kam ganz gefühlsmäßig zur reinen Landschaftsmalerei. Er hat sich zeit seines Lebens begnügt, die Natur ohne jede menschliche Staffage sprechen zu lassen und auch die Tierstaffage ist eine außerordentliche Seltenheit. Gerade das Voralpenland, die bayerische Hochebene, das Erdinger Moos, die Stadler am liebsten motivisch verwertete, bot dem Künstler reichlich Gelegenheit, die Natur mit sich selbst so lebhafte Zwiesprache halten zu lassen, daß er auf eine äußerliche Belebung durch Staffagefigürchen leicht verzichten konnte.

Dem Pathos Stäblis, dem wildbewegten, zuweilen an Theatermalerei erinnernden in der Kunst des Schweizers, ist Stadler in seinen Bildern aus dem Wege gegangen. Die äußerlich pathetische Geste hat Stadler stets mit leisem Lächeln von sich abgewehrt. Aber die landschaftlichen Motive, die Stadler pflegte, ließen es gar nicht vermeiden, daß ganz von selbst in die Lyrik seiner feinfühligen Kunst doch ein kleiner pathetischer Zug hineinkam. Der mächtige, hochgespannte Himmel, der sich über der tiefgesehenen Hochebene auftürmt, die hoch zum Himmel sich aufballenden, gewaltigen Rauchwolken aus einem Brand, dies alles entbehrt nicht einer gewissen pathetischen Note. Ein einziges Mal hat Stadler in einem ganz kleinen Bildchen Stäblis Naturdramatik aufzunehmen gesucht. Es ist ein kleiner Sonnenuntergang, wo die blutrote Sonnenscheibe gegen dunkles Wasser und Bäume steht.

Die Bilder Stadlers zeichnen sich alle durch einen klaren, ungemein sorgfältigen Aufbau aus. Der Künstler besaß ein ungewöhnlich

TONI VON STADLER

OBERBAYERISCHE LANDSCHAFT

TONI VON STADLER LANDSCHAFT MIT ZUGSPITZE

feines Formempfinden und wie er in seiner Gewissenhaftigkeit für saubere Durchführung einen Brief fünf bis sechsmal schrieb, bis er die rechte Form gewonnen hatte, so tat sich auch Stadler bei der Fertigstellung seiner Gemälde nicht leicht. So sehr nun aber auch dadurch die Bilder des Künstlers an formaler Klarheit gewannen, so ist doch zuweilen die ursprüngliche Frische der ersten Studie, des unmittelbaren Natureindrucks verloren gegangen, und die Bilder geben dann nicht immer in vollem Umfang die Stimmung wieder, von der der Künstler ausgegangen ist und die er gerade festzuhalten bestrebt war.

Stadler schwärmte nicht für die ganz großen Bildformate. Er hat gerade in Bildern kleinen Formates sein Bestes gegeben. Er wußte die Gefahr zu vermeiden, bei kleineren Bildern sich ins Detail zu verlieren, und so besitzen gerade diese Bilder häufig eine stille Größe und wirken, je länger man sie betrachtet, in ihrer ungesuchten Schlichtheit oft verblüffend groß.

Erst in den Zeichnungen und Lithographien enthüllt sich uns der Künstler Stadler ganz. Die Zeichnungen verraten deutlich, wie persönlich Stadler alles angesehen hat. Sie offenbaren nicht nur im einzelnen ein großes Verständnis für die Formen der Natur und dokumentieren, daß Stadler die Einzelelemente seines Metiers völlig beherrschte, sondern sie sind fast durchgängig von einer Kraft und Stärke der Empfindung, die sich dann bei der Ausführung etwas verloren hat. Im Lauf der Jahre hat der Maler Stadler etwas unter dem Zeichner gelitten. Gewiß ist das Kolorit in Stadlers Bildern der allgemein farbigen Entwicklung jener Kunstepoche gemäß lichter und strahlender geworden, aber man vermißt in späteren Jahren häufig jenen weichen malerischen Klang, jene poetische farbige Akzentsetzung, die in den früheren Arbeiten so oft entzückt. Die späteren Bilder lassen

TONI VON STADLER LANDSCHAFT MIT BRÜCKE

das Gezeichnete häufig stark hervortreten, nicht nur im Sinne einer künstlerischen Stilisierung, die ja stets zu begrüßen ist, sondern als ein zu starker Nachhall der rein graphischen Betätigung des Meisters. Der Künstler hat selbst gefühlt, daß seine Bilder Gefahr liefen, mitunter eine unerwünschte Trockenheit zu erhalten und so war er gerade in der allerletzten Zeit bemüht, seinen malerischen Vortrag wieder weicher und geschmeidiger zu machen. Gewissermaßen als Vorübung dazu dienten ihm kleine Landschaftsmalereien, in einem Ton durchgeführt, die er zu wohltätigen Zwecken als Modelle für die Bemalung Nymphenburger Teller ausführte.

Kehren wir zu den Lithographien Stadlers zurück. Diese seltenen Blätter sind nicht nur wegen der schon gerühmten Frische der Empfindung im allgemeinen, wegen ihrer technischen Behandlung, wegen ihres hohen künstlerischen Niveaus zu schätzen, sondern sie sind für das Verständnis der Kunst Stadlers, seiner ganzen Lebensarbeit von größter Wichtigkeit. Hier erst versteht man so ganz, was Stadler an der Kunst Stäblis sowohl, wie an der Fröhlichers gefesselt hat. Nirgendswo ist der Künstler so sehr aus sich herausgegangen, wie in diesen Blättern. Gewiß kommt es auch hier vor, daß eine der Feder- oder Pinselzeichnungen, die als Studien für die eine oder andere Lithographie gedient haben, noch kräftiger, noch unmittelbarer wirken; aber dies ist nicht immer der Fall, im Gegenteil, hier scheint doch meistens die Lithographie erst den vollgültigen Ausdruck dessen zu bringen, was sich der Künstler in seiner Studie notiert hat. Es ist nicht zuletzt der Aufenthalt des Künstlers in Holland, der uns mit die schönsten seiner Blätter geschenkt hat. Das Idyll der Stadlerschen Landschaft wird hier gewaltig, fast möchte man sagen heroisch gesteigert, das Atmosphärische gewinnt eine ungeahnte Bedeutung, und frei von jeder Nachahmung der älteren holländischen Kunst weiß Stadler uns aus den

TONI VON STADLER STEINDRUCK

Dünen, aus den Meereswogen und kleinen Städtchen künstlerische Gebilde zu schaffen, die sich in ihrer Art neben den bedeutendsten Arbeiten holländischer Landschaftskunst des 17. wie auch des 19. Jahrhunderts sehen lassen können und in ihrem starken kosmischen Empfinden bei dem Beschauer eine innere Erregung auslösen, die lange vorhält. Die Blätter sind stets bis in das Letzte hinein lebendig und verlieren sich nie ins Kleinliche. Zuweilen spürt man eine Stimmung, die fast wie eine Vorahnung van Goghscher Naturanschauung anmutet. Es bleibt zu bedauern, daß Stadler nicht noch mehr dieser prachtvollen Blätter geschaffen hat, in denen sich so restlos sein künstlerisches Temperament geäußert und die mit zu den schönsten und eindrucksvollsten Arbeiten gehören, die die deutsche Kunst auf diesem Gebiet in den letzten 50 Jahren hervorgebracht hat; an persönlicher Eigenart und an künstlerischer Bedeutung werden sie sich neben Blättern von Liebermann wie von Thoma jederzeit behaupten können und vielleicht wird eine spätere Generation ihnen einen noch höheren Platz einräumen als manchem, was zur heutigen Stunde lauter gepriesen wird.

AUGUST L. MAYER

GUSTAV KLIMT †

Am 6. Februar 1918 ist Gustav Klimt gestorben. Ein Rüstiger und doch auch ein Müdgewordener. Ein Einsamer ist er immer gewesen. Nicht der schlimmste Haß hat sein Bild so sehr herabgezerrt wie der Irrtum, der an seine Kunst Deutungen heftete, welche die Grenzen seiner malerischen Bescheidung und Andacht überschritten. Mit den Kreisen und Wirkungen, die sein Werk auslöste, hatte er wenig zu tun. Trotzdem die drei Jahrzehnte seines Schaffens nacheinander drei „Secessionen" zur Folge hatten und so seine Kunst, wie sie sich selber fortwährend erneuerte, allgemeinen Erneuerungen den Anlaß bot, stand er auch dem letzten, sozialen Gewächs, das sich auf ihn berief, der jungen Klimtgruppe, mehr betrachtend als führend gegenüber. Er hat nur Bilder gemalt, die anderen machten daraus Fahnen.

Schon seine Lebensdaten sind vorderhand noch unsicher, man wird sie darum nur mit Vorbehalt geben und nehmen dürfen. Klimt ist am 14. Juli 1862 in Baumgarten bei Wien geboren. 1880 kommt er an die Kunstgewerbeschule. Die Festhäuser der neuen Ringstraße stehen fertig und ein dünnblütiges, provinzielles Malergeschlecht bemüht sich, sie zu schmücken. Das geschieht kleinzeichnerisch und mehr bunt als farbig. Noch ehe Makart gestorben ist, hat so seine rauschende Dekoration den akademischen Aderlaß dulden müssen. In dieser Sphäre entwickeln sich die Anfänge Klimts; frühzeitig vor große Aufgaben, Wandschmuck und Vorhänge des Burgtheaters, des Hofmuseums, der Schauspielhäuser in Reichenberg und Karlsbad u. a., gestellt, er-

TONI VON STADLER STEINDRUCK

TONI VON STADLER

STEINDRUCK

TONI VON STADLER STEINDRUCK

TONI VON STADLER — ALTES GEMÄUER

weist er sich weder neuartig, noch übermäßig. Künftiges vorbereitend, ist schon zweierlei da: jene kunsthandwerkliche Schulung, die der späteren Allseitigkeit seiner Arbeitsweisen und Kunstanschauung die verläßlichste Grundlage gibt, und dann der Zusammenhang mit der Architektur, der schon seinem ganzen Werk als äußerstes Ziel die große, rhythmische Fläche stellt. Von ihrem losen Schmuck geht es zum Ornament und endlich zum monumentalen Ansatz.

Im Jahre 1898 wird die „Secession" begründet, mit Klimt als Obmann. Olbrich baut das Haus, neben dem vollreifen Otto Wagner steht das neue Geschlecht, stehen Josef Hoffmann, der Klimts stillster, treuester Freund gewesen ist, Kolo Moser, Alfred Roller und Emil Orlik. Schon die Zeitschrift „Ver sacrum" bringt Literatur und Kunst zusammen. Das Wochenblatt „Die Zeit", in dem Hermann Bahr und Richard Muther den jungen Mut befeuern, während er sonst nur bei dem besonnenen Ludwig Hevesi Verständnis und Schutz vor der Mittelmäßigkeit findet, tut in gleicher Richtung ein übriges. Die Neuwiener Dichtung entwickelt ihre besten, novellistischen Züge; im Ausstellungshause auf dem Karlsplatz und im Oesterreichischen Museum ist das Moderne an der Tagesordnung. Neben ihrer Bewegungsfülle kennzeichnet diesen Zeitraum einer neuanbrechenden, niemals erfüllten Wiener Kultur ihre ausgesprochene Internationalität. Aber wienerisch blieb es darum doch. Es entsprach nicht nur einem hier plötzlich ausbrechenden Großstadtwesen, das sich gegen Historisches zur Wehr setzte, sondern es entsprach auch einem altwienerischen Bluterbe, das selbst eines Waldmüllers Verhältnis zu dem englischen Porträtstil erklärt und rechtfertigt: der besonderen Fähigkeit zur Aneignung, wobei das Angeeignete nicht mehr als ein Anreiz ist, im Eigenen aufgeht und von ihm anmutig überwunden wird. Wenn für Klimt nacheinander Einflüsse von fast allen Zeiten und Seiten genannt wurden und werden, so weiß man schon, was man davon zu halten hat. Zuletzt kann doch keines seiner Werke mit einem Toorop oder Beardsley verwechselt werden und ist im kleinsten Teile ein ganzer Klimt. Viel hat die rechte Gesamtwürdigung des Meisters immer darunter gelitten, daß durch mehr äußere Umstände gewisse Werke — die Deckenallegorien für die Universität, der Wandschmuck des Hauses Stocklet in Brüssel, der Beethovenfries der Klingerausstellung — zu ungunsten seiner weniger anspruchsvollen Bildnisse und Landschaften übermäßig hervortraten. Und doch enthalten gerade die letzteren den einfachen, edlen Kern seiner Kunst. Von allem — auch vom Geistigen — ergreift hier ein rein malerischer Instinkt Besitz und bringt es völlig zu sich. Die Natur wie das Deutsame lösen sich in Sinnliches, in lineare und farbige Empfindungen auf der Fläche, werden zu neuen, fremdartig leuchtenden oder heimlich dämmernden Erscheinungen.

Klimt war eine melodiöse Natur. Immer erregt, immer hingegeben, von einer hymnischen Stimmung erfüllt. Dieses Hymnische hielt an, von Anfang bis zu Ende, nur seine Mittel und sein Ausdruck wechselten. Jetzt ist es, wie wenn ein volltönendes Lied verklungen wäre und es dämmert das Bewußtsein seiner Größe und der Leere, die er hinter sich gelassen hat.

M. E.

DER SAMARITERBRUNNEN IN HOMBURG

In Homburg wurde im vergangenen Sommer ein Brunnen errichtet, der in seiner Eigenart wohl das erste Denkmal dieser Art in Deutschland darstellt. HUGO KAUFMANN, der Berliner Bildhauer, von dessen Hand das nahe Frankfurt am Main bereits ein Monumentalwerk besitzt, hat in dieser Schöpfung den Dank des deutschen Volkes für die stillen Helden des Krieges zum Ausdruck gebracht, indem er in den beiden Figuren die helfende Kraft derer schildert, die die tausendfältigen Wunden zu heilen und die Kranken zu stärken bemüht sind.

Der Samariterbrunnen in den Parkanlagen des Kurgartens (Abb. S. 236) hat dort einen geradezu mustergültigen Platz für ein Kunstwerk gefunden, da er abseits von der großen Verkehrsstraße, von herrlichen Baumgruppen als Hintergrundabschluß eingefaßt, sich trotzdem nicht den Vorübereilenden ganz entzieht, und hinter einer ansteigenden und mit einem vertieften Blumenbeet gezierten, freien Rasenfläche stehend, dem Beschauer sowohl in der Nähe als auch in weiterem Abstand eine vollgültige Blickbahn gestattet. Auf einem in Kelheimer Kalkstein in einfachen architektonischen Linien ausgeführten Bassin erhebt sich über einem mächtigen Sockelquader das plastische Werk, dessen Figuren in anderthalber Lebensgröße aus Untersberger Marmor angefertigt sind.

Ein freundlich blickender Greis, dessen ernste Züge jedoch das tiefe Mitgefühl für die leidende Menschheit verrät, neigt sich zu einem am Boden hingestreckten ermatteten Krieger und reicht dem mühsam sich Aufstützenden einen Labetrunk. Die Gruppe schließt sich zu einem Rhombus. In dem ganzen Werke herrscht eine wohltuende Ruhe, die sich sowohl in den Figuren, als auch in der Faltenwurfbehandlung kundtut. Die Geschlossenheit des Werkes wird erhöht durch die ruhigen geraden Linien des Wasserbeckens, das ebenfalls von dem Künstler (ohne Mitwirkung eines Architekten!) entworfen und somit in absoluten Einklang mit der Plastik gebracht worden ist.

An der Stätte, wo viele Tausende Heilung von ihren Leiden suchen, erhebt sich dieses, von einem Kunstfreund der Stadt gewidmete Werk, als ein Symbol der Dankbarkeit für die Heilkraft der dem Boden dort entströmenden Quellen.

K. SCHW.

TONI VON STADLER — ZEICHNUNG

HUGO KAUFMANN

SAMARITERBRUNNEN IN HOMBURG

A. BÖCKLIN ▫ SKIZZE NACH GRÜNEWALDS PIETÀ
Aus einem Skizzenbuch der Basler Zeit 1868—71

BÖCKLIN UND DIE ALTEN MEISTER

2. DIE REIFEREN JAHRE*)

A. BÖCKLIN ▫ SKIZZE NACH DER GESTALT DER RHETORIK IN DER VORHALLE DES FREIBURGER MÜNSTERS
Aus einem zweiten Skizzenbuch der Basler Zeit

Nach dem ersten römischen Aufenthalte hat sich Böcklin nur noch selten an Werke älterer Meister und Richtungen so angeschlossen, daß die Abhängigkeit einem Schulverhältnisse nahe kam. Bald hörte das für immer auf: mit dem Ausreifen seines Stiles, der Zeit, da er Rom nach fünfjähriger Abwesenheit wieder betreten, Neapel zum ersten Male besucht und die neuen gewaltigen Eindrücke, die da auf ihn eingedrungen waren, nun auch verarbeitet hatte. Die Rückkehr nach Italien erfolgte 1862; das erste bedeutende Werk der neuen Zeit ist die dunklere der beiden Villen am Meer in der Schackgalerie, die 1864 entstanden ist. Das Studium der alten Meister dauert freilich weiter und das der alten Niederländer und Deutschen steigert sich erst später zur größten Leidenschaft. Aber der persönliche Stil gestaltet fortan alles stärker als früher um und die Werke erinnern deshalb als Ganzes nicht mehr an die Schöpfungen, denen Anregung und Belehrung entnommen ist und atmen meist eine völlig andere Stimmung aus. So sind die Toteninseln und der Prometheus entstanden, als sich Böcklin in das Studium eines Roger van der Weyden, Memling und Dirk Bouts vertieft hatte. Erkennbar ist die Nachwirkung älterer Kunstwerke jetzt hauptsächlich an Entlehnungen einzelner Motive, etwa der Herübernahme von Stellung und Bewegung einer Figur, der Herübernahme einer Figurengruppe, eines Farbenakkordes oder der allgemeinen Anordnung einer Komposition. Gelegentlich sind auch Anlehnungen allgemeiner Art zu verspüren, die noch mehr zu bedeuten haben, aber schwer zu beweisen sind.

Die Verehrung für Rubens verrät er auf diese zweite wie auf die erste Art. Er lernte diesen nach dem Berichte seines Jugendfreundes und Reisebegleiters Rud. Koller schon bei seinem Ausfluge von Düsseldorf nach Antwerpen und Brüssel im Jahre 1847, also in seinem zwanzigsten Lebensjahre, bewundern. In Düsseldorf selbst befindet sich nämlich nur noch ein Hauptwerk, die große Himmelfahrt der Maria, und dieses ist von Schülerhänden ausgeführt. Die Bewunderung aber für den Meister war von langer Dauer. Im Jahre 1868 äußert sich Böcklin in diesem Sinne zu Schick, dreißig Jahre später, kurz vor seinem Tode, sprach er bei einem Besuche, den ich ihm in San Domenico bei Florenz machte, von den Rubenslandschaften im Palazzo Pitti als einer besonderen Sehenswürdigkeit. Es mußte ihn auch nicht nur das sprühende Leben anziehen, sondern der Glanz, die Leuchtkraft und Leidenschaftlichkeit des Kolorits und die dekorative Wirkung, nicht zuletzt aber auch die gemütvolle Innigkeit, die Eigenschaft, die man neben dem Pathos und der robusten Sinnlichkeit meist ganz übersieht. Rubens war auch — gleich Böcklin — ein großer Erzähler.

Meines Erachtens ist schon der Kentaurenkampf der Basler Galerie, der Frühjahr 1873 in München nach wiederholten Ansätzen fertig geworden ist, eine Huldigung an den Maler der Jagd- und Schlachtenbilder. Böcklin hat den ersten Entwurf zu diesem Bilde in Basel gemacht, aber in München wird jeder neue Versuch leidenschaftlicher und wirkungsvoller. Auch die Farbengebung, die Art, wie die Modellierung

*) Siehe den ersten Teil des Aufsatzes, Januarheft, S. 126 u. f.

P. P. RUBENS

AMAZONENSCHLACHT ◽ MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

A. BÖCKLIN

DER KAMPF AUF DER BRÜCKE (RÖMERSCHLACHT)
▫ FARBENSKIZZE VON 1889. PRIVATBESITZ ▫

jeder einzelnen Form, sei es einer Wolke oder eines Kämpfers, sich aus einem Blumenstrauß von Tönen zusammensetzt, entspricht bei diesem und anderen Werken der Münchener Zeit zwar nicht den Rezepten, aber doch den Prinzipien des Antwerpeners.

Dafür, daß Böcklin Kompositionen des Meisters lange in sich herumgetragen hat, gibt es indessen noch ein greifbareres Zeugnis in den drei Gemälden, die in Zürich in den Jahren 1889—92 entstanden sind und unter den Titeln „Kampf auf der Brücke", „Römerschlacht", auch „Cimbernschlacht" bekannt sind. Diese Bilder gehen auf die Amazonenschlacht der Pinakothek zurück (Abb. S. 238 u. 239). Die älteste Darstellung, der Kampf auf der Steinbrücke, den wir abbilden, ist 1889 datiert und steht der Amazonenschlacht am nächsten. Hier ist von Rubens nicht nur vieles in der allgemeinen Anordnung entnommen. Auch ein kleiner Zug, der Leichnam ohne Kopf, dessen nackter Arm über die Brücke herunterhängt, kehrt wieder. In der zweiten Schöpfung, die ebenfalls 1889 datiert ist, dem Kampf auf der Holzbrücke über einem angeschwollenen Bache, treten die Anlehnungen zurück. Bei der dritten Komposition dagegen, die 1892 fertig wurde, dem Kampf auf einer Brücke von roh zugehauenen Fichtenstämmen, schließt sich die Hauptgruppe wieder an die der ersten Darstellung an. Auch das Meisterwerk von Rubens geht übrigens, wie von anderer Seite schon

TIZIAN — DIE NACKTE GESTALT AUS „HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE"
Rom, Sammlung Borghese

ARNOLD BÖCKLIN — MÄDCHEN UND JÜNGLING

Farbenskizze vor 1866 entstanden. Römischer Privatbesitz

GUIDO RENI VENUS UND AMOR. GEMÄLDEGALERIE, DRESDEN

nachgewiesen worden ist, auf ältere Darstellungen und zwar auf zwei der gefeiertsten Werke der italienischen Renaissance zurück: auf Tizians Schlacht bei Cadore und auf die Mittelgruppe in Leonardos Schlacht bei Anghiari.

Daß sich Böcklin auch mit Tizian selber und den anderen großen Venezianern des 16. Jahrhunderts in seiner Jugend befaßte, ist bei einem Altersgenossen von Feuerbach, Karl Hausmann, Henneberg, Viktor Müller und Canon, einem Künstler, der sich zudem als Kolorist und als Landschafter insbesondere fühlte, selbstverständlich. Offenbar geht der altmeisterliche Ton mehrerer Gemälde, die in Weimar um 1860 entstanden sind, wie das der „Venus, die den Amor entsendet", das des kleinen Selbstbildnisses im Nachlaß, der Bildnisse des Sängers Wallenreiter und der Tragödin Janauschek, auf das Studium der Venezianer in der Dresdener Galerie zurück. Von der Venus hat das schon Schick vermutet. Böcklin fuhr vor seinem Amtsantritt in Weimar mit Begas nach Berlin und scheint bei dieser Gelegenheit der Dresdener Galerie einen längeren Besuch abgestattet zu haben.

Auch der Vorwurf eines Bildes, das in jener Zeit entstanden ist, der des „Anachoreten" in der Schackgalerie, dürfte von einem Gemälde Tizians angeregt sein, nämlich von dem wundervollen „Hieronymus" in der Brera. Böcklin wird das Bild auf der Durchreise nach Rom und von Rom öfters, zuletzt noch 1857 bewundert haben. Eine erste Fassung des Anachoreten ist 1860 kurz vor Weimar, die der Schackgalerie kurz nachher, 1863 in Rom entstanden.

Aus Schick wissen wir dann, daß gegen Ende der sechziger Jahre in Böcklins Gesprächen die Erinnerung an Tizians „Himmlische und irdische Liebe" immer wieder auftaucht. Wo er über den Meister überhaupt spricht, braucht er dies Bild als Beispiel. Dieses hat denn auch in seinem Werke eine Spur hinterlassen. Wir bilden das Gemälde auf S. 241 ab. Es befand sich vor dem Kriege mit einem Gegenstück in römischem Privatbesitz und gehörte mit diesem zu einer Anzahl von kleinen, nicht zum Verkauf bestimmten Arbeiten, die R. Schick im Mai 1866 im römischen Atelier Böcklins vorgefunden und sich aufnotiert hat. Die Figuren sitzen in einer Landschaft, die hell im Frühlingslichte schimmert. Die Anlehnung Tizian springt in die Augen. Nicht minder auffallend ist es aber, wie Ausdruck und Form unter Böcklins Händen moderner, persönlicher, fast könnte man sagen nervöser geworden ist. Tizians Figur wirkt mit ihren normalen Formen

A. BÖCKLIN VENUS AMOR ENTSENDEND ▫ GEMÄLDE VON 1860

trotz aller Frische neben der Kopie fast klassizistisch. Auch das Kolorit ist bei Böcklin neu. Es ist das, was dem kleinen Werke seinen ganz eigenartigen Reiz verleiht. Das Karnat wird statt durch das schöne Rot durch Blauviolett und Rosa gehoben, dazu gesellt sich noch als sehr wirkungsvoller Ton das Blattgold am Körbchen. Die Haare des Mädchens, im Vorbild blond, sind hier rötlich, nicht aber braun wie die Abbildung vermuten läßt.

Anlehnungen an Raffael finden sich in dem Brustbilde einer Vestalin bei M. von Heyl, wo die Anordnung recht auffallend an die „Madonna mit den Kandelabern" in der Londoner Nationalgalerie erinnert und in dem Mittelbilde der „Mariensage" in Freiburger Privatbesitz. Hier erscheint die Gottesmutter wie auf der Sixtinischen Madonna in der Tiefe zwischen zwei Vorhängen. Als ein Anzeichen, daß der Meister den großen Urbinaten keineswegs ablehnte, dürfen diese Bilder jedenfalls aufgefaßt werden. Mündlich hat er sich zu verschiedenen Zeiten seines Lebens, in späteren Jahren auch zum Verfasser dieser Zeilen, mit unverkennbarer Hochachtung über den Urbinaten ausgesprochen. Aber selbst die Schöpfungen der jüngeren und manierierteren Meister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wies er nicht ohne weiteres von sich, so daß er gelegentlich nach Italien fahren konnte, ausdrücklich zum Zwecke, sich die Fresken von Correggio und Luini anzusehen, als er selbst ähnliche Aufgaben zu lösen hatte. In diesem Zusammenhange erscheint es vielleicht nicht allzu kühn, wenn ich die Vermutung ausspreche, daß die Geburt Christi in dem Triptychon der „Mariensage", namentlich die Gebärdensprache der Maria, durch die — freilich viel gefälligere — Anbetung des Neugeborenen in der Tribuna der Uffizien von Correggio angeregt worden ist.

Böcklin hat sich aber auch Werke von Künstlern gemerkt, die ihm noch weit ferner standen. Bei seiner „Venus, die den Amor entsendet" lehnt sich nicht nur das Kolorit, sondern auch die Komposition an ein bekanntes Werk der Dresdener Galerie an, aber nun nicht etwa an eines der drei Venusbilder aus der Schule von Venedig, sondern an die Venus von Guido Reni (Abb. S. 242 u. 243). Es sieht freilich fast so aus, als ob den modernen Künstler hier mehr der Widerspruch als die Bewunderung gereizt habe. Das Charakteristische des Vorbildes, die Geziertheit, die namentlich in der linken Hand zur Geltung kommt, ist verschwunden, auch der glatte Fluß der Linien ist aufgegeben. Dafür ist bei Böcklin Ausdruck und Gebärde leiden-

CARAVAGGIO GRABLEGUNG ◻ PINAKOTHEK DES VATIKAN

schaftlicher geworden und auch sachlicher und natürlicher. Man glaubt eine Italienerin reden zu hören, während die Göttin des Italieners der Wirklichkeit weiter entrückt ist und, wenn wir nicht irren, nicht mehr den Charakter eines bestimmten Volkes aufweist.

Fast noch merkwürdiger ist eine Anleihe, die der Meister in seinen letzten Lebensjahren bei der berühmten Grablegung des Caravaggio in der Galerie des Vatikan gemacht hat. Sie ist auch bedeutungsvoller, denn sie sieht wie eine Huldigung aus (Abb. S. 244). Die ausgestreckten Arme der Pest in der zweiten Fassung seines „Krieges“ von 1896/7, vor allem aber die Art, wie diese Arme innerhalb der Komposition als stärkster Akzent wirken, sind offenbar der Gestalt der Magdalena entnommen. Auch hier ist bei Böcklin der Ausdruck in jeder Linie gesteigert und nervöser geworden. Sonst freilich kann sich sein Spätwerk nicht mit dem des Caravaggio messen.

Daß er aber diesem Barockkünstler seinen Tribut gezahlt hat, darf uns nicht allzusehr befremden. Eine ganz auffallend große Zahl von Malern verschiedener Nationen und Richtungen hat ihm unzweideutig ihre Verehrung bezeigt, während ihn die ältere Kritik bis auf Jakob Burckardt ablehnte. Es schätzten ihn

A. BÖCKLIN DER KRIEG ▫ LETZTE FASSUNG, UNVOLLENDETES BILD
Um 1896 entstanden — Zürich, Kunsthaus

die Spanier Ribera und Velasquez, er hatte seine Nachfolger bei Venezianern, Franzosen und Niederländern. Sein Einfluß ist selbst bei einem Guido Reni festzustellen und er reichte allem Anschein nach bis zu Rembrandt. Deutlicher und stärker ist er allerdings bei Rubens. Dieser hat nun das Werk im Vatikan ebenfalls und zwar in einer kleinen Grablegung der Liechtensteingalerie in Wien verwertet. Er freilich hat gerade die Magdalenenfigur und die beredte Rechte der Maria weggelassen. Seine Gruppe ist dadurch und noch durch andere kleinere Aenderungen geschlossener geworden und das ist bezeichnend nicht so sehr für Rubens im allgemeinen als für dessen erste Antwerpener Zeit, der das Gemälde vermutlich angehört.

Böcklin und Rubens trafen sich in ihrer Bewunderung für ältere Kunst aber noch in einer Weise, die weit mehr zu bedeuten hat. In der zweiten Hälfte seiner Tätigkeit widmet sich Böcklin ganz besonders dem Studium der alten Deutschen und Niederländer. In der Baseler Zeit (1866—71) hatte er namentlich von Grünewald einen nachhaltigen Eindruck in sich aufgenommen, in den Floren-

KOPIE NACH EINEM GRIECHISCHEN WERKE DES 4. ODER 5. JAHRHUNDERTS V. CHR.
Bildnisbüste. Villa Albani. Schon 1869 als Sappho bezeichnet

tiner Jahren (seit 1874) waren es die Niederländer der Florentiner Sammlungen, die ihn besonders beschäftigten. Gleichzeitig kommt der Einfluß der Antike stärker noch, wie mir scheinen will, als früher zur Geltung. Er vereinfacht jetzt Komposition und Form auf ähnliche Art wie die Griechen. Diese und anderseits die alten Niederländer, zum Teil selbst die alten Deutschen, waren nun aber auch die geistigen Ahnen eines Rubens.

Die einzelnen Motive, die seit den siebziger Jahren aus niederländischen, deutschen und antiken Kunstwerken in Böcklins Schöpfungen übergeben, alle aufzuzählen, ist hier nicht der Raum. Sie würden ja auch nur etwas beweisen, was nie bestritten worden ist.

Nur das muß betont werden, daß die Vorliebe für diese Kunstepochen das Verständnis für die reiferen Entwicklungsstufen der abendländischen Kunst niemals ausgeschlossen hat. Böcklin blieb einem Rubens, er blieb auch einem Grünewald bis zum Grabe treu, und auch dieser kann ja nicht mehr zu den „Primitiven“ gezählt werden. Er schätzte auch bei Griechen und Römern die Kunst der späten und spätesten Epochen.

Nicht einmal die impressionistische Auffassung war für seine Abneigung bestimmend. Tatsache ist freilich, daß Böcklin seit seinen Florentiner Jahren, also gerade in der Zeit, als die Freilichtmalerei als eine neue Lehre und in gewissem Sinne als ein neuer Stil mit starkem französischem Einschlag in Deutschland eindrang, sich bewußt von einer impressionistischen Darstellung der Dinge abkehrte, nachdem er in jüngeren Jahren Gemälde wie den „Pan im Schilf“, die „Jagd der Diana“, ja noch 1871 das „Bergschloß“ (in der Mittagsglut) geschaffen hatte, Schöpfungen, die geradezu als Glanzleistungen der Freilichtmalerei bezeichnet werden können. Der Ausbildung, die die impressionistische Darstellung in seinen reiferen Lebensjahren in Deutschland gefunden hatte, besonders dem sogenannten „grauen Freilicht“ stand er deshalb konsequenterweise geradezu feindlich gegenüber. Auch der späte Leonardo und anderseits Rembrandt waren ihm unsympathisch und zu Velasquez und zum 18. Jahrhundert hatte er kein Verhältnis.

Aber ganz unrichtig wäre es, anzunehmen, daß er deshalb alle Schöpfungen jener Entwicklungsreihe verurteilt habe, die zum Impressionismus seiner Tage hingeführt hat. Im Gegenteil. In der ganzen abendländischen Kunst gibt es keinen Schritt, der für den Impressionismus so entscheidend gewesen wäre, wie die Taten der Brüder van Eyck. Von den van Eyck geht die Entwicklung über Antonello da Messina zu Bellini und Tizian,

A. BÖCKLIN SAPPHO (1862/63)
Nach dem obenstehenden Kopfe

ARNOLD BÖCKLIN KLIO (1875)

Unter dem Eindruck griechischer Sitzfiguren entstanden

im Norden über die Nachfolger der van Eyck zu Grünewald, zu Rubens und schließlich zu den Holländern, wahrscheinlich auch über Hugo van der Goes zu Lionardo. Die Venezianer waren nun aber vorübergehend, die nordisch-germanischen Künstler, die van Eyck und ihre Schule, Grünewald und Rubens dauernd die reichen Quellen der künstlerischen Belehrung und des Genusses für Arnold Böcklin. Wenn er einen Lionardo wie einen Rembrandt nicht liebte, so erklärt dies schon sein Farbengeschmack. In seiner eigenen Kunst bevorzugte er, namentlich in späteren Jahren, das Zusammenklingen mehrerer leuchtender, starker, wenn auch fein abgestufter Töne wie Rubens, Grünewald und die Mehrzahl der älteren Meister. Er ordnet nie wie so oft Rembrandt alle Farben einem Gesamtton unter, und auch die Farben, die er bevorzugte, waren ganz andere als die, welche für Rembrandt, seine Schule, die Mehrzahl seiner Zeitgenossen in Holland und auch anderseits für einen Lionardo charakteristisch sind. Böcklin hielt sich an die Meister der vollen Akkorde, im allgemeinen auch an die älteren Stufen der Entwicklung bis auf Rubens.

Noch ungeheuerlicher als das Unterfangen, Böcklin jedes Verständnis für das Wesen der Malerei abzusprechen, ist es diese angebliche Verkennung auf das Studium von Lessings Laokoon zurückzuführen und doch können einige Worte von Meier-Gräfe nicht anders gedeutet werden. „Wer heute den Laokoon mit Nachdenken liest, wird sich nicht wundern, daß der erlauchte Irrtum — ein Dokument unserer Rasse, dem wir kein zweites zur Seite zu setzen haben — noch nach hundert Jahren zum Fanatismus treiben konnte." „Was Böcklin verwirklicht, pries Lessing mit einer Gewalt der Rede, der man den letzten Sinn nicht nachzurechnen wagt, so erhaben spricht der Geist des Weisen selbst im Irrtum. Dieselbe Verkennung des Fleisches und Blutes der Malerei, die Böcklin richtet, steckt schon im Schöpfer des Laokoon. Eins ist anders geworden, der Geist des Weisen ist von uns gewichen und nur im Irrtum sind wir noch mit ihm verbunden."

Das klingt ja alles ganz schön und pathetisch. Aber es ist dagegen einzuwenden, daß das Bild, das Lessing sich von der griechischen Kunst gemacht hat, mit den historisch nachweisbaren, auch in herrlichen Resten auf uns gekommenen Leistungen der Griechen nirgends recht übereinstimmt, daß das Bild sich überhaupt nur daraus erklären läßt, daß Lessing diese Ueberreste so gut wie gar nicht kannte und außerdem keine Ahnung hatte, welche Wirkungen mit den Mitteln der Malerei und Plastik zu erzielen sind. Er kann nicht einmal genau gewußt haben, wie der Kopf des Laokoon aussieht, sonst hätte er entweder seine Anschauungen geändert oder seinen Ausführungen nicht gerade den Namen eines Kunstwerkes vorgesetzt, das seinen Behauptungen ins Gesicht schlägt.

Böcklin dagegen kannte die Antike. Er wußte auch sich über die künstlerischen Wirkungen, die er bewunderte und über die Mittel, mit denen sie hervorgerufen waren, Rechenschaft zu geben. Er hatte sogar die Augustusstatue gesehen, wie sie noch im vollen Farbenschmuck in ihrem tausendjährigen Grabe gefunden wurde, und dieser eine Anblick erlaubte ihm, sich von dem ursprünglichen Aussehen der antiken Statuen eine Vorstellung zu machen, wie es selbst einem Winckelmann nicht beschieden war, der die Farbigkeit der antiken Plastik geahnt hat.

Wozu sollte er sich von Lessing bestimmen lassen? Er ließ sich nicht von ihm bestimmen. Seine blutwarme Auffassung der Antike widerspricht der seines angeblichen Lehrers (Abb. S. 246, 247 und 249). Seine eigene Kunst widerspricht in allem und in jedem dem, was Lessing gelehrt hat. Alles was daran neu, eigenartig, groß und bedeutungsvoll *ist*, oder, wie Meier-Gräfe sagen würde: *schien*, steht in direktem Widerspruch mit dem, was Lessing für Plastik und Malerei als Regel aufgestellt hat. Für diesen war — um ein Beispiel zu nennen — die Landschaftsmalerei eine Darstellung von Steinen und Pflanzen, für den Böcklin, der tatsächlich existiert hat, dagegen war sie so gut wie für Rubens, Tizian und Claude Lorrain ein Mittel, um die zartesten, reinsten und erhabensten Stimmungen auszudrücken. Lessing will überhaupt keine Stimmung, er will menschliche Körper sehen, vorwiegend in ruhiger Haltung, — in diesem Punkte hätten ihm die privatisierenden Gestalten des Hans von Marées entsprochen — er will sie gut gewachsen, gut und korrekt gezeichnet sehn. Böcklin „malte nicht aus Höflichkeit", war nie korrekt und immer leidenschaftlich, er wollte etwas erzählen, von dem, was Menschenherzen bewegte, was er in Gottes Natur erlebt hatte, und dazu gebot er Winden und Wogen, dem großen und dem kleinen Himmelslicht, studierte er Maltechnik und Farbenkomposition der van Eyck und holte die Götter Griechenlands aus dem Orkus herauf.

H. A. Schmid

ARNOLD BÖCKLIN — DIE HOFFNUNG (1880)

Erinnerung an pompeianische Wandmalereien

WILHELM GERSTEL KOPF EINES ITALIENERS (BRONZE)

WILHELM GERSTEL

Glyptothek, München

DER TOTE CHRISTUS

WILHELM GERSTEL WEIBLICHE FIGUR
Kunsthalle, Mannheim

WILHELM GERSTEL KNABENAKT

WILHELM GERSTEL

Ueber den ungeheuren Wall der deutschen und französischen Front, über zwei Reihen von Haß und aufgewühlter Kraft müssen die Gedanken klettern, wenn sie ihn erreichen wollen. Ich habe den Pack Photographien nach seinen Arbeiten und seinen Zeichnungen wieder durchgesehen und möchte mich bedanken, nicht mehr und nicht weniger. Die ganze Schar seiner Gestalten ist an mir vorbeigezogen, ich habe in ihnen gelesen wie in einem Tagebuch, es kam mir beglückend zum Bewußtsein, daß Kunstmachen bekennen heißt und verewigen. Formen eines besonders gearteten Wesens, Empfindungen, die ihrer Anlage oder Intensität nach vorübergehend waren und sein mußten wie der Ablauf des Lebens, sind in ihnen verkörpert, losgelöst von dem, der sie hatte, führen sie nun ihr eigenes Leben. Aus dem Nacheinander ist ein Nebeneinander geworden, der Begriff der Zeit, der quälendste, den die Menschen erfunden haben, ist aufgehoben, und ich genieße vielfältige Gegenwart.

Ich denke an die Zeit an der Karlsruher Akademie, an die Zeichenschule bei Schmid-Reutte, in der wir gemeinsam mühselig die Konturen von Akten zu Papier brachten. Wir hatten es nicht leicht in der Schmid-Schule, und wenn ich heute über Schmids Lehren nachdenke, finde ich, daß er viel verlangt hat von uns jungen Leuten: die ganze Erscheinung und Oberfläche der Natur zu verachten und nur das eine, die Konstruktion, das Gerüst zu sehen und wieder-

zugeben. Aber es war die beste Methode, zweifellos, zumal für Bildhauer. Gerstel hatte den Vorzug, in seiner letzten Zeit um ihn zu sein, als er in der rücksichtslosen Verfolgung seiner Ziele zu ganz abstrakten, fast geometrischen Konstruktionen kam. Er sah die Gefahr und konnte ihr beizeiten entgehen. Als wir bei ihm lernten, war er noch am Ausbau dieser Dinge, als Künstler selbst noch unsicher und unerprobt, sah er doch die Idee und den Weg zu einer ernsten, fast asketischen Kunst mit einer Schärfe, die uns mitriß. Wir empfanden es kaum als Beschränkung, daß die Bewegung, das Vielgestaltige des Lebens bei unseren Studien gar nicht in Rechnung gestellt wurde, und wie froh können wir sein, daß weder der Zufall noch die Spielerei, noch die Stimmung ein Gewicht hatten, sondern allein das Gesetz.

Was das für uns bedeutete, hat damals niemand von uns ganz begriffen, aber gefühlt haben es manche, Gerstel nicht zum wenigsten! Als er das Tonkneten bei Volz lernte, glomm der Funke unter der Asche. Auch als er nach Florenz zog und die erste Italienerin (Kunsthalle, Karlsruhe) modellierte. Da war schöne Gegenwart, die schönen alten Meister, das gute Leben. Die Büste begreift alle diese Freuden in einer ruhigen Form in sich, die so nicht wiederkehrte.

Was danach kommt, müßte zunftgemäß in Abschnitte abgeteilt werden, aber das geht bei Gerstel leider nicht so leicht. Nichts von dem, was unser Kunstleben in Bewegung setzte, blieb ihm fremd, der Sturm der Schlagworte, die neuen Begriffe und Bücher, der ganze, ein wenig künstliche Taumel, der die Jahre von 1905 etwa bis zum Kriege kennzeichnet, ist auch in seine Werkstatt gedrungen. Und wie jeder Mensch, der weiß, daß er nicht allein auf der Welt ist sondern eine Verantwortung hat gegen seine Zeit, hat er sich mit ihr auseinandergesetzt. Aber man muß gute Augen haben, um dies zu sehen. Er hat sich nie umgekrempelt, er hat sich immer nur entwickelt.

Am Anfang der neuen Karlsruher Zeit stehen mehrere kleine Figuren: der Bubenakt mit den aufgehobenen Händen, die Steinfigur des stehenden Jünglings (Kunsthalle, Bremen), die erste Liegende Frau (Terrakotta), die später mehrere Schwestern bekommen sollte, die erste Corneliusbüste, der Amazonenkopf in Sandstein, schließlich der David. Italien spürt man noch, namentlich in der Jünglingsfigur. Der Aufbau sehr ruhig, die Hauptachse, Schulter gegen Hüftgelenk, verschoben, wie in der italienischen Klassik, Standbein, Spielbein. Die Oberfläche nur leicht bewegt. Schön ist, wie die Arme die große Fläche der Brust durchschneiden, und klassisch ist auch die Parallele gebogener rechter Arm und linkes Bein.

Im Bubenakt ist der Fluß der Linien nicht weniger ruhig, beinahe elegant. Die gleichzeitigen Büsten, etwas karger als die Italienerin, die Formen strenger getrennt.

Wenn man diese Dinge flüchtig ansieht, glaubt

WILHELM GERSTEL DER PROPHET

WILHELM GERSTEL — LIEGENDE FRAU

WILHELM GERSTEL AMAZONE

WILHELM GERSTEL FALLENDER KRIEGER

WILHELM GERSTEL FALLENDER KRIEGER

WILHELM GERSTEL CORNELIUS

man besonnene Arbeiten vor sich zu sehen, die bewährte Formeln fein und geschmackvoll mit einer gewissen Innerlichkeit und Zurückhaltung variieren. Schaut man aber näher zu, so findet man allerlei auffallende Dinge, die außer der Ordnung sind. Den übergreifenden Fuß beim Stehenden, den derben, unendlich „richtigen" Kopf des Buben, und sein linkes Bein, die ganz unklassische Masse der derben, tief eingeschnittenen Falten gegen den mageren Körper der liegenden Frau, die gekniffenen Augen und den wundervollen fleischigen Mund bei der Stein-Amazone. Es wird einem klar, daß der, der sich mit dem Handwerk, mit Stein, Bronze und Terrakotta, mit Aufbau, Gliederung und Rhythmus herumschlug, nur ein kluger Mann war, der nicht in den Wind baute, sondern am Boden, beziehungsweise in den Boden hinein. Er hatte andere Dinge im Kopf, aber die konnten warten und hatten Zeit. Wie oft habe ich das bewundert an Gerstel, daß er Zeit hatte. Heutzutage sind die Dichter fertig, wenn sie das Reimwort haben; alles übrige ist ihnen gleichgültig. Er hat immer den ganzen Reim geschrieben und sich nichts geschenkt.

Als ich ihn 1908 besuchte, stand eben der zweite David auf dem Modellierbock. Ich erinnere mich noch meiner Ueberraschung. Wir sprachen über Peter Vischer und die anderen alten Nürnberger, das waren damals die richtigen Leute für ihn. Der Umriß ist herber, nicht so rhythmisch abgewogen, deutscher. Die Glieder werden lockerer in den Gelenken, die Konstruktion, das Aufgebaute ist wohl vorhanden, aber nicht mehr so deutlich. Man spürt den Willen, nicht mehr von unten nach oben, sondern von innen nach außen zu bauen.

Vielleicht war es ganz gut, daß das Lörracher Hebel-Denkmal, die Figuren für Mannheim (Christuskirche) und Freiburg (Universität) als ein verzögerndes Moment dazwischenkamen, die neue Art aufhielten und dadurch stärkten. Vielleicht hat das Arbeiten im großen Maßstab und für die freie Luft ihn selbstbewußter und freier gemacht — kurzum, 1910 fangen seine Figuren an, die alte Ruhe abzulegen und die Glieder kräftig zu regen. Gerstel hat selbst eine Illustration zu dieser Erscheinung gemacht, den Adam. Noch haften die Füße fest am Boden und die Beine sind schwer, als seien sie aus Erde, kaum beweglich, aber im Hüftgelenk reckt sich nach vorn und nach der Seite das erwachende Leben. Der Kopf spielt auf Hals und Schulter, die Arme spüren die Freiheit. Wie ist ein Mann zu beneiden, der aus einem Pflock Holz ein solches Wunder beseelten Lebens machen kann!

Nun wetteifern die neuen Figuren an Bewegung und Leben, die früher einfache, gelegentlich fast leere Oberfläche wird rauh und farbig; wo früher kleine Hebungen und Senkungen waren, entsteht nun Berg und Tal. Mit allen Gliedern stoßen diese Figuren in den Raum vor, alle Gelenke spielen.

Der fallende Krieger, von den Zehen bis in die Fingerspitzen ein Strom von Bewegung, wundervoll die in die Luft greifende Hand, die gelösten Kniee, das Zusammenstürzen. Auch die Liegende ist voller Bewegung. Starke Häufungen von Licht und Schatten am Anfang und Ende, und zwischen ihnen eingespannt und ausgebreitet in ruhigem und dann wieder in jähem Rhythmus (bei den Knien) der schmächtige Körper. Schön, wie der Kopf eingebettet ist in die Hände.

Herrlich unbefangen die Amazone, ganz unklassisch, dieses klassische Motiv, ein wenig indianerhaft mit dem dicken Haar und offenen Mund und ohne die Pikanterie, die gelegentlich in diesem Vorwurf gesucht und gefunden wurde. Und ebenso unbefangen, aber ganz still die stehende weibliche Figur in der Mannheimer Kunsthalle. Denkt man zurück an die Steinfigur des Jünglings, der sie äußerlich ähnlich ist, so spürt man so recht die neuen Fähigkeiten, die größere Wärme und Tiefe. Schön, wie Kopf und rechter Arm zusammengeführt sind, prachtvoll der hängende Arm, das fest aufgestellte Bein. Das ist eine Enkelin der Eva des Konrad Meid aus Worms und ähnlicher Fi-

guren aus der Zeit, in der es in Deutschland noch Plastiker gab.

Ganz besonders liebe ich den kleinen Propheten, der auch Johannes auf Patmos heißen könnte. Mit gespreizten Beinen sitzt er, die Linke, steil ausgestreckt, hält so was wie eine Schriftrolle, die sich auf dem Boden zwischen den Füßen kräuselt, die Rechte greift mit starker Bewegung über die Brust weg in die Luft. Eine bedeutsame, pathetische Bewegung, die der zurückgeworfene Kopf in eine bestimmte Richtung bringt. Mich freut das Pathos, das männliche Aus-sich-hinausschauen. Wie sind wir überfüttert mit jenen blassen Köpfen, die die Augen zuhaben, mit jenen Figuren von märchenhaften Proportionen, die ein Ornament und nur ein Ornament sein wollen. Stil, scheinen sie geheimnisvoll zu sich selber zu sagen, manchmal indischer, manchmal gotischer oder ägyptischer Stil, manchmal alles zusammen. Wie der wahrhaft Gebildete nie von seiner Bildung, der wahrhaft Reiche nie von seinem Reichtum spricht, so reden Gerstels Figuren nie vom Stil: sie haben ihn.

Die Köpfe gehen nicht ganz parallel mit den Figuren, die Terracotta der Frau mit den dicken Zöpfen, dann vor allem die zweite Italienerin scheinen aus dem Bedürfnis heraus gemacht zu sein, etwas Strenges und Einfaches zu machen. Bei der zweiten Italienerin denkt man einen Augenblick an Maillol. Es ist sehr interessant, sie mit der ersten Italienerin zu vergleichen und zu sehen, wie nun Erfahrung und Wissen dem Gefühl den Rang streitig machen. Beim Kopf des Italieners (Bronze) ist der Widerstreit weniger zu sehen, das Resultat reiner. Die schönsten Bildnisse aber sind die seiner Kinder. Wie ist in der Bildnisbüste von Doris, unbeschadet des Individuellen, das Typische, das Kind, deutlich. In der Jugend übertreibt man (und jedes Kunstwerk ist ja eine Uebertreibung) nach irgendeiner von außen her geholten Idee, erst wenn man älter wird, lernt man die Elemente der Steigerungen in der Sache selber sehen. Die zweite Dorisbüste mit dem eigenartigen und sehr schwierigen Motiv der Hände kenne ich nur aus der Photographie; sie scheint ganz reizend zu sein, malerischer als die früheren Köpfe, erinnert an die Amazone. Dann aber vor allem die zweite Corneliusbüste (Mannheimer Privatbesitz). Die ist meisterhaft! Die ganze Bubenhaftigkeit, das noch Unaufgeschlossene und Schwebende, dabei doch schon nach einer bestimmten Richtung Zeigende, ist so überzeugend. Und die Mittel sind rein und herb.

Nun muß ich noch von dem „Toten Christus“ reden, der — als Gerstel schon kriegsgefangen war — zu uns nach München und in die Glyptothek kam. Es ist der bisher äußerste Punkt seines Strebens und man staunt beim Zurückschauen über die Größe der Entfernung zwischen der ersten und dieser letzten Arbeit.

WILHELM GERSTEL DORIS

Wie nahe ist noch beim David der Weg vom angezogenen Arm bis zum Knie oder vom Kopf bis zu der am Schenkel aufliegenden Hand! Und welche Anstrengung und welchen Weg hat beim toten Christus das Auge vom Hals über das Gebirge der Brust bis zu den Schenkeln herabzusteigen! Was dort zuerst nur unruhige Oberfläche, fast etwas Handwerkliches gewesen, ist jetzt Mittel zur Form, ist Wille und Organisation. Wie einfach schien dem jungen Mann, der die Hand des Lehrers noch in der seinen fühlte, die Welt! Nun ist seinem tieferen und leidenden Empfinden die ganze Schwere und Fülle der Sichtbarkeit aufgegangen. Klüger ist keine seiner Figuren aufgebaut; ich will versuchen, sie zu beschreiben: Zurückgeworfen ist der dunkle Kopf. Ein wundervoller breiter Schultergürtel und eine breite, gefurchte Brust, groß und einfach liegt das Licht darauf. Die Oberarme schwer eingefügt, wie die Gelenke einer Maschine. Während der untere Teil des Brustkorbes, der Bauch, die Seiten, ins Dunkle tauchen, führen die Arme das Licht weiter bis zum Knie. Es ist ein hartes, quälendes Motiv, die geraden, sich im spitzen Winkel treffenden Arme mit den durchgedrückten Gelenken.

Sie sind starr, wie versteinert, weil sie ausgestreckt die ganze Last getragen hatten. Am reichsten und am kleinsten aufgeteilt ist das Licht in den Händen, wundervoll modellierten Händen. Sie geben das Letzte an Bewegung und Ausdruck. In ihnen endigt die erste Bewegung des Lichtes und hat zugleich ihren Höhepunkt. Ein wenig seitwärts und tiefer nimmt es den Weg wieder auf bis zu den Knien, da gleitet es hinunter und wird schwächer, bis die große schwere Masse der verkrampften Füße das bestimmte und einfache Ende bringt. Wie durch die Akte eines Dramas geht der Blick die Bahn, die der Künstler ihm vorgezeichnet hat.

Träfe man im Zwielicht einer Kirche dieses Monument, man glaubte das Bekenntnis zum Leiden eines mittelalterlichen Künstlers zu sehen und wäre ergriffen davon. Sähe man aber näher zu, so würde man schnell gewahren, wie sehr diese differenzierte Empfindung und dieses Wissen unserer Zeit entstammt. Es ist heute so modern, so häufig und so billig, gotische Heilige zu machen. Das Stichwort wurde in Paris ausgegeben; Rodin nannte sich einen Gotiker und Cézanne, mit gutem Sinn. Van Gogh wollte Heilige machen. Die geschäftstüchtigen Leute bei uns und drüben haben das allzu wörtlich genommen, die Konjunktur genützt und ohne jeden inneren Zwang das Schema, nicht den Geist nachgebildet und so die Bewegung zurückgebogen. Aus den Bildern des Leidens wird eine Sensation, es gibt grauenhafte Dinge dieser Gattung von Leuten, die längst „den Stoff überwunden" haben, den sie nie besaßen. Eine Mischung aus Kino und Kirche, aus Brutalität und Mystik ist eiserner Bestand der modernen Ausstellungen. Wird uns der Krieg von dieser Krankheit heilen?

Der tote Christus ist nicht die letzte Arbeit, die ich von Gerstel sah. Ein kleines Selbstbildnis, in einem Brief aus der Gefangenschaft geschickt, hat mich im Augenblick kaum weniger ergriffen, freilich in einer ganz anderen Weise. Sein Schicksal ergreift mich. Wir müssen ihm danken, daß er in jenen schwersten Minuten seines Lebens, als er mit seinen paar Leuten abgeschnitten von der Kompagnie hinter dem flandrischen Strohhaufen wählen mußte zwischen einem zwecklosen und daher unrühmlichen Tod und der Gefangenschaft, wir müssen ihm danken, daß er dieses Schicksal auf sich genommen hat, das aus der kleinen Zeichnung erschütternd uns ansieht, weil wir wissen, daß es uns einmal wieder reich machen kann und wird!

ADOLF SCHINNERER

WILHELM GERSTEL — SELBSTBILDNIS (ZEICHNUNG)

CARL BANTZER — IM WALDE (STUDIE)

CARL BANTZER BILDNIS DES JOHANN HEINRICH FALCK (1902)

Museum, Hannover

CARL BANTZER

Ein niederrheinischer Galeriedirektor, der das Bildnis eines Großindustriellen von Bantzer gemalt haben wollte, erhielt von dem Meister ablehnende Antwort: er male nur Leute, die er kenne. Die Aeußerung ist nicht bloß für Bantzers Tätigkeit als Bildnismaler bezeichnend. Seine ganze Kunst bewegt sich im nahen Umkreis dessen, was er kennt und liebt. Hier kann sich sein Wirklichkeitssinn ausleben, der weit über die Augeneindrücke hinausgreift und in das Wesen dringt. Hier bleibt über der Arbeit die Empfindung lebendig, deren verhaltene Glut einen besonderen Reiz seiner Werke ausmacht. Mit der Meisterschaft

CARL BANTZER

VORFRÜHLING (1891)

CARL BANTZER

VORFRÜHLING IM GARTEN (1891)

CARL BANTZER

ABENDMAHLFEIER IN HESSEN (1892)

K. Nationalgalerie, Berlin

des Handwerks und der Gestaltung verbindet die Malerei Bantzers eine seltene Innerlichkeit des Erlebnisses.

Carl Bantzer (geb. 1857) ist aus der Gussow-Schule hervorgegangen; er hat dann in Paris Anregungen empfangen. Es war um 1890, als seine Malerei sich von der Ueberlieferung löste und ihren eigenen Weg einschlug. Aus ernster Stimmung heraus, in die ihn ein schweres Schicksal versetzt hatte, malte er die zwei großen Gemälde „Wallfahrer am wundertätigen Heiligen Grab“ (1888 Königliche Galerie in Dresden) und „Hessische Abendmahlsfeier“ (1892 Nationalgalerie Berlin). Die Wende seiner Entwicklung wird hier deutlich. Während die „Wallfahrer“ bei glänzender Tüchtigkeit des Handwerks und echter Empfindung noch im Bann einer Historienmalerei stehen, die sich vom Gewicht des Inhalts über die Grenzen des Bildhaften hinausdrängen läßt, ist in der „Abendmahlsfeier“ die malerische Aufgabe im Sinn der neuen Zeit gewahrt und vertieft.

CARL BANTZER HESSISCHE BAUERIN (1902)

Um dieselbe Zeit reiften aus Freilichtstudien im Geberner Grund, die er mit seinen Freunden Wilhelm Ritter und Peter Baum zusammen trieb, Landschaftsbilder von stillem Reichtum und feinem Rhythmus, wie die hier abgebil-

CARL BANTZER

BAUERNTANZ (1897/98)

deten; es entstand das wundersame Bildnis der Mutter, in Linien und Farben ganz Ausdruck, altmeisterlich wahrhaft und bis ins kleinste empfunden; auch der Raum wie durchflossen von dem Leben der Seele, die in Vergangenes zurückschweift (abgeb. Dezember-Heft 1905).

Bantzer übernahm die Führung der Dresdener Secession. Er wurde 1897 als Professor an die Akademie berufen mit dem ungewöhnlichen Zugeständnis freier Wahl des Sommeraufenthalts. Er hat seitdem die meisten Sommer mit seinen Schülern im Schwalmgrund verbracht, den er 1860 im Alter von drei Jahren verlassen hatte, als die Mutter nach dem frühen Tod des Vaters nach Marburg zog.

Der Schwalmgrund war schon früher von Malern aufgesucht worden. Der Zauber der Romantik, der um diese weltfernen Dörfer mit ihren altertümlichen Häusern und Trachten webt, hatte sie hingeführt.

Bantzer betrat mit anderem Sinn die alte Heimat. Als erster hat er die Menschen selbst erfaßt, ihr kraftvolles, eigensinniges, inmitten einer haltlosen Zeit noch bodenständiges Volkstum. Sie erschienen ihm wichtig genug, um ihre Bildnisse in voller Lebensgröße hinzustellen. Die wunderlichen Formen und die lauten oder gedämpften Farben der Tracht, von seinen Vorläufern als reizvolle Kuriosa geschätzt, werden ihm künstlerische Werte: Mittel von Ausdruck und Rhythmus. Und unübertrefflich weiß er die Eigenart der verschiedenen Stoffe malerisch zu deuten. Der Aufputz der „Bauernbraut“ (1907, Galerie in Darmstadt) — all die gestickten, gewebten, gedruckten, natürlichen und gläsernen Blumen — wird unter seinen Händen ein köstliches Stilleben von Stoffseelchen, das die Lebenswärme des blühenden Antlitzes steigert. Den stumpfen, schwarzgrauen und violettblauen Tönen der Männertracht entlockt er im Gruppenbild durch die verschiedene Stellung der Figuren und eingestreute gegensätzliche oder neutralisierende Akzente ein feines malerisches Leben.

Indem Bantzer bei seinen Bauernbildnissen Besteller und Maler in einer Person war, befand er sich in der glücklichen Lage, sich die Leute auszusuchen, deren Erscheinung und Wesen ihn besonders anzog. Der rücksichtslosen Wahrheit, mit der er sie darstellt, hält feinfühlige Vertiefung das Gegengewicht. In einem sehr persönlichen, aber niemals aufdringlichen Stil übersetzt er die Natur in Farben- und Tonwerte, gewinnt er durch die Anordnung der Massen und die Führung der Silhouette den Bildausdruck. Eindringlich läßt er in der verwitterten „Alten“ der Dresdener Galerie und in dem „Falck“ den königlichen Stolz starken Menschentums fühlen. Dieser Ortsvorsteher Falck ist auch in dem monumentalen Gruppenbild „Bauern vor der Kirche“ (1907, Galerie in Darmstadt) zu sehen: seine selbstsichere, gebietende Haltung in prächtigem Gegensatz zu dem eingezogenen Wesen der anderen. In der ganzen Anlage wie in der Charakteristik wird man an die besten Regentenstücke der Holländer erinnert.

Bei all diesen Bildnissen, von einzelnen oder von Gruppen, hat der Gegenstand zur Darstellung angeregt. Daneben entstanden andere Werke, bei denen der erste Antrieb weniger von außen als aus dem Innern des Malers kam und sich an einen Gegenstand heftete. Aber auch hier ist es die nächste Umgebung, die den Stoff darbietet. Wo ein anderer ein Fest von Satyrn und Nymphen darstellt, um einen Drang von Lebenslust auszulösen, malt Bantzer seinen Bauerntanz (1897/98): leuchtende Farben in prachtvollen Akkorden, wogende Bewegung, von starkem Rhythmus gebändigt. Oder er läßt aus der Dämmerung eines niedrigen Raumes das farbenreiche Gepränge eines Hochzeitsmahls aufglänzen (1904, Galerie in Breslau).

Die Landschaft war seit jenen Bildern aus dem Geberner Grund ganz zurückgetreten. Erst das Jahr 1907 brachte eine Frühlingslandschaft mit weiten Wiesen und waldigen Höhen am Horizont. Sie steht im Zusammenhang mit dem großen, 1908 vollendeten Bild (Galerie in Breslau), auf dem die Gattin und die Kinder des Meisters, von Sonne und Wind umspielt, über blumige Wiesen wandeln.

Um diese Zeit wendet sich Bantzer vom Bildnis mehr zum allgemein Menschlichen, Typischen. So im „Abend“ (1905, Museum in Zwickau), wo Aufbau und Rhythmus den Gegenstand ins Heroische heben, und im „Erntearbeiter“ (1907). In weißem Gewand, vor goldgelbem Aehrenfeld und blauem Himmel steht die Riesengestalt des Erntearbeiters da, von der Sonne geblendet, breitspurig, wie verwachsen mit der Mutter Erde.

Bantzer greift nun gern zu atmosphärischen Stimmungen, die das Körperliche der Gestalten und die Bestimmtheit der Züge abschwächen. Zweimal, 1910 und 1912, malt er die „Ruhenden Erntearbeiter“ im Dämmerlicht des Abends. Die zweite Fassung, die hier abgebildet ist, zeigt das Typische verstärkt und den Bildausdruck zu monumentaler Größe gesteigert. Das Gefühl der Ausspannung, der Ruhe, die Kraft sammelt zu neuem Tag, hat unübertreffliche Gestalt gewonnen.

CARL BANTZER

HOCHZEITSSCHMAUS IN HESSEN (1904)

Schlesisches Museum, Breslau

Bantzers letztes großes Werk, 1916 vollendet, ist das Gemälde „Im Wald“ (Galerie in Kassel); eine Vorarbeit dazu, aus dem Jahre 1913, können wir hier in farbiger Wiedergabe zeigen. Natur und Menschen ganz ineinander verwoben: die sommerliche Erde ergeht sich in ihren Geschöpfen. Das einzelne verschwindet in breiten Farbflächen, die teils im Schatten liegen, teils von der durchbrechenden Sonne zu stärkster Glut herausgeholt werden. Und wiederum ist, wie im „Tanz“, das Flüchtige, die zum Takt des Liedes schreitende Bewegung und das Spiel des Lichts, durch einen Rhythmus der Farbe gebunden, der den Vorgang, ohne ihn erstarren zu lassen, aus dem Zufälligen emporhebt.

Man sieht, daß Bantzer sich in den späteren, etwa seit seinem 50. Lebensjahre gemalten Bildern mehr mit dem Impressionismus berührt als früher. Wenn er heute den „Tanz“ noch einmal malen wollte, würde er die räumliche Klarheit und die Bestimmtheit der Einzelform schwerlich in dem Maße wahren, wie er es vor zwanzig Jahren trotz aller Lockung des Motivs getan hat. Dennoch behauptet seine Kunst nach wie vor eine Sonderstellung. Der monumentale Sinn und der Wille zum Ausdruck haben eher zugenommen als nachgelassen. Auch die Tiefe seines Wirklichkeitssinns hebt ihn ebensosehr gegen den herkömmlichen Naturalismus, von dem er ausgegangen war, wie gegen den impressionistisch verfeinerten ab. Je stärker und ursprünglicher eine Persönlichkeit ist, desto weniger läßt sie sich in solche Begriffe einfangen.

Zu seinem 60. Geburtstag, im letzten Sommer, erhielt Professor Bantzer als festliches Angebinde von seinen Schülern eine Mappe, zu der jeder einen Entwurf oder eine Studie beigesteuert hatte.

Die Betrachtung der Blätter gibt einen für Bantzers Lehrtätigkeit bezeichnenden Eindruck. Sehr verschiedenartige Neigungen: Realisten, Im-, Neoim- und Expressionisten in buntem Wechsel. Uneingeschränkte Freiheit des künstlerischen Willens, die der Meister sich selbst gewahrt hat, wünscht und fördert er auch bei seinen Schülern.

FRIEDRICH BACK

CARL BANTZER DIE GATTIN DES KÜNSTLERS (1904)

CARL BANTZER

König Albert-Museum, Zwickau

ABEND (1903)

NEUE RELIGIÖSE MALEREI

GRUNDSÄTZLICHES ZUR MANNHEIMER AUSSTELLUNG

Die Leitung der Mannheimer Kunsthalle veranstaltet gegenwärtig eine Ausstellung von Werken heutiger Kunst, die Form, Stoff und Gehalt aus religiösem Erlebnis ziehen. Man wird feststellen müssen, daß die junge Künstlergeneration zur Darstellung des Stofflich-Religiösen tendiert, nicht aus einem Interesse an der technisch-malerischen Aufgabe und Problemstellung, sondern aus innerer Nötigung, aus einem geistigen Muß heraus, das Spiegelbilder eines gotterfüllten Bewußtseins nach außen schleudert.

Dr. G. F. Hartlaub, dem das Zustandekommen und Gelingen der Ausstellung in denkbar ungünstiger Zeitlage zu danken ist, schickt dem Katalog eine Einführung voraus, die, ohne sich auf voreilige Entscheidungen festzulegen, Fragen aufwirft, Probleme herausstellt, Wege andeutet. Es wird nicht möglich sein, für alle diese Probleme schon heute eine Lösung für oder wider bereit zu haben, allein Fragen, die so im strengsten Sinne an die geistigen Produktionsmöglichkeiten und -bedingungen einer Epoche rühren, fordern dennoch eine prinzipielle Stellungnahme.

Die Fragen müßten etwa so gestellt werden: Erstens: Was ist und unter welchen Bedingungen entsteht religiöse Kunst? Zweitens: Haben wir heute eine religiöse Kunst? Drittens: Ist religiöse Kunst und darüber hinaus religiöses Denken ein Faktor der zukünftigen Entwicklung?

Alle Kunst ist gestalteter Ausdruck eines Weltgefühls, Ausdruck einer geistigen Relation zum Kosmos, die nach Grenze und Inhalt fließend ist, von Generation zu Generation, von Jahrhundert zu Jahrhundert. Jedem Weltgefühl, jeder überhaupt gefühlsbetonten Regung, die von kosmischen Kräften gespeist wird, liegt religiöses Empfinden zugrunde und nicht anders in einem sehr umfassenden Sinne jeder Darstellung der bildenden Kunst. Die religiöse Gesinnung ist

CARL BANTZER — SÄCHSISCHE LANDSCHAFT (LITHOGRAPHIE)

CARL BANTZER LITHOGRAPHIE

nicht gebunden an ein religiöses Motiv, und es kann also sehr wohl eine Landschaft oder ein Stilleben mehr religiös-metaphysischen Geist verraten als eine Kreuzigung. In diesem weitesten Sinne wäre also alle und jede Kunst, die diesen Namen mit Fug führt, religiös zu nennen. Allein es ist noch ein Stück Weges von diesem Ergriffensein der Seele von einem allgemeinen Weltgefühl, diesem Einsaugen der Kräfte im All, diesem Empfangen und Hingeben an die ewig wirksamen Energien bis zu jenem Verbundensein mit der Gottesidee, der gottinnig-demütigen Hingabe des von Gott erfüllten Geistes. Und dann erst erhebt sich die weitere Frage, ob eine solche gotterfüllte Gesinnung nicht ihren adäquatesten Ausdruck findet im religiösen Thema, ob für sie nicht alles andere ein Verbrauchen der schöpferischen Intensität auf Umwegen bedeutet, ob nicht einzig im *religiösen Motiv* für diese Künstler die Form für den Sinn ihrer geistigen Bewegtheit liegt. Es muß bejahend geantwortet werden.

Die expressionistische Bewegung in der bildenden Kunst bedeutete zunächst eine Reaktion mit Mitteln des Geistes auf die ins letzte gesteigerte Kultivierung des Optisch-Malerischen im Impressionismus, dann immer mehr den Versuch einer geistigen Synthesis gegenüber der naturwissenschaftlich-materialistisch-naturalistischen Zerfaserung überhaupt. So viel Negationen im Impressionismus lagen, Negationen des Geistigen, ebensoviele Positionen setzte die neue Ausdruckskunst. Und nun begann die Flucht vor der Natur. Denn diese Künstler, die sich, klassifizierend, Expressionisten nennen, wissen sehr viel. Sie verfügen oft mit freiester Souveränität über Technik und Kunstmittel vergangener Epochen. Die Natur hat ihnen nach der Ausbeutung ihrer letzten und flüchtigsten Reize durch die erstaunliche malerische Gepflegtheit der Impressionisten Neues nicht mehr zu sagen. Sie fühlen sich von ihr beengt und bedrückt. So suchen sie in sich ein neues, eigenes Gesetz für den Ausdruck ihrer geistigen Erschütterung. So entfernen sie sich mit Bewußtsein und gewaltsam vom organischen Naturvorbild, so gestalten sie Bewegtheit, Erregung, Ekstase, in abstrakter, kristallinischer Form. Was nun einsetzt, ist eine Art von Intellektualismus der bildenden Kunst, der Versuch einer Verstofflichung des Geistigen, der im Sande verlaufen muß und steril wäre, erhielte er nicht Gewicht, Sinn und Bedeutung aus seinem Charakter als Medium des Uebergangs, als Weg zu einem neuen Erwachen einheitlichen geistigen Bewußtseins, zu einer neuen Unbefangenheit, am Rande und jenseits einer letzten Erkenntnis. Diesen Weg schreitet der Künstler, eine Meile im Vorsprung, gemeinsam mit seiner Zeit. Die Hinwendung zum Uebersinnlichen, zum Religiösen im engeren Sinne ist damit unmittelbar gegeben.

CARL BANTZER — ABENDRUHE (1913)

Und es bedarf nur noch eines weiteren Schrittes zur Erfassung des sakralen Gegenstandes, zur Renaissance des christlichen Gedankens der Erlösung. Dann fand der Geist des Künstlers seine neue, seine doch uralte Form. Und er fand seine entscheidende Formel. Sie lautet Frömmigkeit, Glaube, Gottverbundensein, alles in allem: *Religiosität.*

Solche Gedanken sind es, zu denen die Mannheimer Ausstellung anregt nicht nur, sondern die sie herausfordert und in die Zeit wirft. Und der Weg, den diese Künstler gehen, ist in solchen Ueberlegungen festgehalten.

Dieser Weg ist zuweilen ganz steil und höchst dornenvoll. Diese Künstler ersehnen den Erlöser und die Erlösung, oft flehend, bebend, mit bewegter Geste und wie im Krampf. Sie haben nicht Gott, aber sie suchen ihn. Sie suchen ihn im gemarterten Christusleib, im verklärten Lächeln im Antlitz der heiligen Jungfrau, im Schwingen der Atmosphäre und in den ornamentalen Bildungen des Tierkreises. Diese Künstler rufen nach Gott, sie heulen, sie schreien nach ihm. Auf einigem aber ruht wie ein Hauch der Abglanz des Uebersinnlichen, erste Ahnung der Erfüllung. Da ist, ein maßlos Erschütterter, NOLDE, der mit dem brennenden Pathos der Farbe in einer Kreuzigungsgruppe den größten Ekstatiker deutscher Kunst, Grünewald, beschwört; da ist KOKOSCHKA, der seine Gestalten, frierend, ratlos, aufgewühlt, zerrissen und furchtbar einsam ins Universum stellt; und da sind BARLACHS dem Kosmischen verbundene Menschen, in denen der Allgeist webt und lebt. MEIDNER wirft seine fessellose rhythmische Energie in seine Zeichnungen, EBERZ zerbricht in seinen figuralen Kompositionen alle Schranken der Individualität, läßt alles Einzelempfinden einströmen in ein einheitliches, farbig virtuos gestaltetes Gefühlsthema. In EDZARDS malerisch sehr gepflegten Mariendarstellungen, von transzendenter Zartheit und merkwürdiger Ueberschlankheit der Form, gelangt der aufgeregte Fluß zur Ruhe. Und er klingt aus in erfüllten und abgeklärten Darstellungen ERICH HECKELS voll seltsamer Ferne und Entrücktheit.

CARL BANTZER HESSISCHES BAUERNMÄDCHEN (1897)

Der Expressionismus in der bildenden Kunst der Gegenwart hat heute — wir haben das dargestellt — der künstlerischen Entwicklung einen neuen Sinn gegeben. Er hat, ausgehend von einer gefühlsbetonten geistigen Bewegung überhaupt, einer *neuen religiösen Kunst* die ersten Wege bereitet, einer Kunst, die sich auch des sakralen Gegenstandes in Konkordanz mit ihren Gefühlsinhalten wieder bemächtigt. Es drängt sich die Frage auf: Kann dieses Faktum zukunftsweisend sein und ist man berechtigt, von einer Erneuerung der im engsten Sinne *kirchlich-religiösen Kunst* auf eine bevorstehende oder mindestens im Bereich der Zukunft liegende *Wiedererweckung des christlichen Gedankens* zu schließen? Vielleicht ist die Zeit noch nicht reif zur Beantwortung einer solchen Frage, und wir können und wollen dem Gang der Entwicklung nicht willkürlich vorgreifen. Allein vielleicht bietet die Gegenwart Anhaltspunkte, die wenigstens in die Richtung der Beantwortung weisen.

Ein Blick in die Zeit erkennt da und dort geistige Parallelbewegungen. Nahezu analog verlief die Entwicklung in der Literatur. Hier sträubte

man sich gegen diejenige Art von Dichtung, die nur „schön“ sein wollte und nichts weiter. Man wollte nicht Dichtungen um ihrer selbst willen, l'art pour l'art, wie der Impressionismus; man forderte engste Fühlungnahme der Dichtung mit dem Leben und seinen Forderungen, man wollte Dichtung der Menschlichkeit, Dichtung der Tat, „Aktivismus“, Aenderung der Welt mit Mitteln des Geistes, kurz: *politische Dichtung*. Dort wurde also der Geist *politisch*, aber er wurde es in einem sehr unpolitischen, apolitischen, wahrhaft antipolitischen Sinne. Denn politisch sein hieß hier nicht mehr und nicht weniger als tätig sein für den Geist, im Dienste des Geistes, im Bewußtsein des Gedankens einer neuen Menschlichkeit. Und Programmschriften, Manifeste, Pamphlete und künstlerische Produktionen dieses literarischen Expressionismus klangen oft aus in den Ruf nach Menschenliebe, Güte, Brüderlichkeit. Aber dennoch sind es nicht diese Dichter, die, verführt von der materiellen, agitatorischen Macht des Wortes, letzten Endes doch *außerkünstlerischen* Zwecken dienen, die gemeint sind, wenn man sich versucht fühlt, auch in der modernen *Dichtung* von einer *neuen Gnosis* zu sprechen. Dann denkt man an THEODOR DÄUBLER, den Sänger theogonischer und kosmogonischer Symphonien, an CHRISTIAN MORGENSTERN, den gedankentiefen Lyriker Goethischer Diktion, dessen reine Gebilde aus dem Metaphysischen ihr Lebensblut saugen, und man hat ALBERT STEFFEN im Auge und F. A. SCHMID-NOERR, der in seinem ‚*Ecce Homo*‘ mit zwingender Wucht das „Erkenne dich selbst“ des Christentums und der christlichen Mystik, des delphischen Apollontempels orphisch tiefes Wort erneut ins Herz der Zeit hämmert. Um Zeitschriften und Persönlichkeiten kristallisieren sich Neokatholizismus, Theosophie und Mystik. Es sind Zeichen der Zeit, wie die *Mannheimer Ausstellung*, die Anlaß und willkommene Gelegenheit zu diesen Ausführungen geboten hat. Und ihre Bedeutung ist in erster Linie eine symptomatische. Wer näher zusieht, spürt auch im Verzerrten und scheinbar Sinnwidrigen die Dynamik und, selbst einbezogen in Spiel und Gegenspiel der Kräfte, erstaunt er angesichts des über alles wundersam geschlungenen Weges der Entwicklungsgeschichte. KURT REINHARDT, München

---

Das wahrhaft Große und Schöne ist selten zugleich ein Blender, sondern wie es nicht in einem Moment entstanden und geschaffen ist, so läßt es sich auch nur nach und nach seinem vollen Wert gemäß würdigen. Stauffer-Bern

MAX SLEVOGTS FRIES FÜR EIN MUSIKZIMMER

Der Musikzimmerfries von SLEVOGT, der in der letzten Ausstellung der „Freien Secession“ in Berlin gezeigt wurde (Abb. S. 287), stellt eine freie Illustration zu den Motiven der „Zauberflöte“ dar, und als solcher ist er ein interessantes Experiment, da hier ein Künstler, dessen sprudelnde Phantasie ihn zum Illustrieren von Büchern geradezu prädestiniert, sich auf dem Gebiet der dekorativen Malerei eigentlich zum erstenmal versucht, wenigstens zum erstenmal vor der Oeffentlichkeit. Dieser Versuch ist auch nicht ohne prinzipielle Bedeutung, denn hier wird keineswegs auf die impressionistische Art, als deren Vertreter Slevogt sich bekennt, verzichtet, sondern es wird eben gewagt, mit dieser Technik, die allgemein als nur für das Tafelbild geeignet angesehen wird, eine Wandfläche, wenn auch nur in der beschränkten Form eines Frieses zu füllen. Und da ist es nun bezeichnend, daß der Künstler zu gewissen altbewährten Mitteln der Wandmalerei zu greifen sich nicht scheut, als da sind: der Goldgrund und die festen Umrisse der Figuren. Das letztere ist allerdings nur in bedingtem Maß zu verstehen; fest ist die Kontur nur im Gegensatz zu den sonstigen Bildern der impressionistischen Richtung. Denn auch hier setzt die Begrenzungslinie öfters aus und verzichtet nicht auf den prickelnden Reiz der intermittierenden Silhouette, namentlich an den Stellen, wo die Beleuchtung den Umriß wegfrißt. Aber auch sonst mag man in dem scharfen Herausholen der Kontraste und der Folien bei der Farbenverteilung, beispielsweise in der Gegenüberstellung der duftig zarten Töne des Liebespaares mit dem samtschwarzen Monostatos, oder in der Steigerung der Farbigkeit überhaupt (gegen die sonstigen gebrochenen Töne der Naturstudien) eine Konzession an die Erfordernisse des dekorativen Stiles erblicken. Zum Schluß wäre noch die streng symmetrische Anordnung des Frieses zu erwähnen: der linken Gruppe der „Königin der Nacht“ mit ihrem Gefolge entspricht rechts die Priestergruppe mit Papagena und rahmt so die ganze Komposition pfeilerartig ein, in deren Mitte die hüpfenden Tänzer eine wohltuende Lockerung des Zuges herstellen. Die Mittelfigur des hellen Fauns glaubt Slevogt dabei nicht entbehren zu dürfen. So erklärt es sich, warum die Farbenfreude des Ganzen durch die streng lineare Fassung keineswegs beengt, sondern gehoben und gesteigert erscheint. J. BETH

DOMENICO QUAGLIO — DIE RESIDENZSTRASSE IN MÜNCHEN

ALT-MÜNCHNER BILDER

In der Neuen Pinakothek in München gibt es ein anmutiges Kabinett, das dem Kunstliebhaber wie dem Freund Alt-Münchens, der behaglich-anmutigen Rokoko- und Biedermeierstadt, eine Quelle immer neuen Vergnügens ist. Es ist die Rede von dem Raum, in welchem man die seinerzeit auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung nach Gebühr bestaunten köstlichen alten Münchner Stadtansichten aus der Hand des Domenico Quaglio und seines gesinnungsverwandten Nachfolgers Michael Neher zusammengehängt hat.

Beide Meister waren von Geburt Münchner; Quaglio ist 1786, Neher 1798 mit Isarwasser getauft worden und beide beseelte die gleiche innige Liebe zu ihrer Vaterstadt. Quaglio, der nicht alt geworden ist (er starb 1837 auf der von ihm erworbenen und sachgemäß renovierten Burg Hohenschwangau), malte die Mehrzahl seiner Münchner Ansichten in den Jahren 1822 bis 1830. Es ist also die ausgesprochene Periode Biedermeier, in der er schuf und die er mit köstlichen Staffagen ins Bild setzte. Nehers Gemälde entstanden mehr als ein Dezennium später, in den Jahren 1840—43, demnach zu einer Zeit, da man sich schon dem Bierkrawall und dem Lola Montez-Rummel näherte und die Münchner Atmosphäre sich mit allerlei Zündstoff zu laden begann.

Es ist eine verklungene und versunkene, von der betriebsamen Großstadt aufgefressene Welt, die in Quaglios und Nehers Stadtbildern so beredt auf das später geborene Geschlecht einspricht. Alte Tore, Wälle und stille Gartenwege, malerische Winkel aus den Höfen der Residenz, Altstadtstraßen mit schmucken Häusern, Adelssitze im Louis XV.-Charakter, die in reizvollen Gärten kokett Verstecken spielen, das Tournierhaus, die Reitschule und das entzückende kleine Café des Herrn Tambosi am Hofgarten — wohin ist das alles verschwunden? Wohin der besondere Charakter der Stadt? Denn er war „besonders“, und in seiner Besonderheit haben ihn die beiden Künstler ins Bild gesetzt.

DOMENICO QUAGLIO

ANSICHT DES K. HOFTHEATERS VON DER RÜCKSEITE IM JAHRE 1827

DOMENICO QUAGLIO

NORDOSTSEITE DER K. RESIDENZ MIT DER HOFAPOTHEKE IM JAHRE 1828

DOMENICO QUAGLIO

DIE ALTE REITSCHULE IM JAHRE 1821

DOMENICO QUAGLIO

VOR DEM SCHWABINGER TOR IN MÜNCHEN IM JAHRE 1828

DOMENICO QUAGLIO

DER MAX JOSEPHPLATZ IM JAHRE 1835

DOMENICO QUAGLIO

GARTENSCHLÖSSCHEN DES FREIHERRN VON ZWEYBRÜCKEN AN DER BRIENNERSTRASSE

MICHAEL NEHER

DER EHEMALIGE RESIDENZFLÜGEL GEGEN DEN HOFGARTEN IM JAHRE 1843

MICHAEL NEHER

DER EHEMALIGE LAROSÉETURM AN DER RESIDENZSTRASSE

Heute geht ein Stück Alt-Münchens ums andere sang- und klanglos ins Grab, und wenn sich auch besonnene Männer wie Hans Grässel für die Erhaltung des Charakters der Stadt einsetzen: es sieht nicht aus, als hätte ihr ideales Werben Erfolg. Vielleicht ist's heute auch schon zu spät und es verbleibt nur die Flucht in die Welt Quaglios; d. h in das München der Zeit, da es noch keine einschneidenden Bebauungspläne und Lokalbaubehörden gab, da der individuellen Bauweise keine Zügel angelegt waren, da man noch keine Straßenbahnen mit Oberleitungen, keinen Zentralbahnhof und kein Asphaltpflaster kannte, und da es die Menschen nicht immer eilig hatten wie heute, sondern ihr Tagwerk sich geruhsam und bedächtig abrollte und die Feierabendstunde den Kristallisationspunkt des Tages bildete.

Die Feierabendstimmung ihrer Zeit haben die Bilder der beiden Münchner Maler getreulich festgehalten. Das sind mehr als Architekturstücke mit figürlicher Staffage. Es sind Kulturdokumente Alt-Münchens, sind getreue Spiegelbilder; so sah es tatsächlich in der Stadt der beiden ersten Könige Bayerns aus, und so spielte sich das Leben innerhalb der Mauern und im Bannkreis der Stadttore ab. Die Menschen dieser Bildchen sind „echt" und lebendig. Sieht man in eine der Quaglio-Ansichten hinein, in die liebe alte Münchner Guckkastenwelt, so glaubt man, im nächsten Augenblick müsse der „alte Max" ins Bild treten und sich lachend und schäkernd, wie er es gern tat, unter die Bürgerschaft mischen. „Er ist der bürgerlichste König", meint von ihm der General von Nostitz, und Jean Paul, der ihn ziemlich formlos, wie das damals am Münchner Hof gebräuchlich war, am 13. Juni 1820 besuchte, schrieb an seine Frau: „Einen solchen weit offenen, gutmütigen, unbegehrlichen, anspruchslosen, hausväterlichen König hab ich mir nie gedacht." Zu diesem König paßte die Residenz, wie sie Quaglio abschildert, paßten diese Straßen und Häuser mit ihrer Bewohnerschaft. Nur der schlaue Premierminister des Königs, Graf von Montgelas, mit seinem bissigen Freund und literarischen Vorkämpfer, dem Ritter von Lang, als Verfasser ebenso gefährlicher wie amüsanter Memoiren bekannt, scheinen mir nicht in das Bild der Stadt mit den Frauentürmen zu taugen. Und es ist gewiß bezeichnend, daß Montgelas selbst von München als von einer „sehr rohen Stadt" sprach: ein Beweis des beiderseitigen Nichtverstehens und Nichtzusammengehörens. Desto besser schickte sich der alte Geheime Geistliche Rat Lorenz von Westenrieder in den behaglichen Rahmen, ein warmer Vaterlandsfreund, aber trotz zärtlicher Vorliebe für altbayerisches Wesen unbestochen in seinem Urteil und wohl auch heillos grob dreinfahrend, wenn er irgendwo das Gemeinwesen auf abschüssigen Bahnen sah. Lorenz von Westenrieder verdanken wir die beste Kunde vom alten München. Ein unermüdlicher Bücherschreiber, Kalender- und Almanach-Mann, der aus Quellen schöpfen konnte, die uns nicht mehr fließen, dem namentlich auch die lebensvolle Ueberlieferung von Mund zu Mund zur Verfügung stand, hat er uns ein Bild Alt-Münchens gegeben, das, wenn auch zuweilen durch konfessionelle Vorurteile ein wenig beengt, im ganzen dennoch als das literarische Gegenstück zu den Gemälden Quaglios und Nehers bezeichnet werden darf.

Mit dem Regierungsantritt Ludwig I., des Griechenschwärmers und Goethefreundes, wurde das liebenswürdige Phlegma und die derbe Behäbigkeit am Thron abgelöst von einem vielleicht nicht immer echten, aber jedenfalls nicht wegzudiskutierenden Pathos. Nun kamen Klenze, Gärtner, Cornelius, Schwanthaler und Schnorr von Carolsfeld an die Reihe, eine neue Aera der Kunst zog herauf, und die lieben alten Herren, die beiden Dillis, J. J. Dorner, J. P. von Langer, W. von Kobell und mit ihnen auch Quaglio traten fürs erste in den Schatten zurück. Ein neues München, eine Stadt klassizistischer, griechischer und romanischer Formen erstand. Das biedermeierliche Alt-München blieb nur in seiner bürgerlichen Altstadt weiterbestehen. Wenn man deshalb auf der Rückseite eines der Gemälde Quaglios die Worte liest: „Auf Befehl S. M. des Königs aufgenommen und gemalt von D. Quaglio 1828", so darf man daraus nicht auf besondere Teilnahme Ludwigs an der Kunst Quaglios schließen. Der König wollte von dem bewährten „Architekturmaler", als der ihm der Künstler erschien, den baulichen Zustand der Nordostseite der Residenz im Bilde „fixieren" lassen, bevor durch seine Architekten an dieser Stelle monumentale Neubauten aufgeführt wurden und ein gänzlich anderes Bild der Residenz das alte ablöste. Weiter hat es mit diesem Auftrag nichts auf sich. Künstler wie Quaglio und Neher kamen für Ludwig nicht in Frage. Nach dem Tod des bayerischen Bürgerkönigs Max Joseph mußten sie sich bürgerlichen Motiven zuwenden. Und da ist denn auch ihre Kunst erst ganz an den rechten Platz gekommen. München ist auf ihren Bildern nicht so sehr die Residenz, als die feierabendliche Stadt der Kürschner und Lebzelter, der Bräuer und Salzstößler, der Hartschiere und geistlichen Herren, so wie sie später im Werke eines Größeren: Karl Spitzwegs, ihre Wiederauferstehung gefeiert hat. Damit tun sich Zusammenhänge auf, künstlerisch und

MICHAEL NEHER

DAS EHEMALIGE EINLASSTOR IM JAHRE 1840

kulturhistorisch. Beziehungen spinnen sich von Quaglio und Neher zu dem Großmeister Alt-Münchens. Quaglio und Neher sind in ihrem Ausdruck etwas härter und in der Komposition steifer, auch sehen sie ihre Umwelt realistischer an; Spitzweg ist in allem weicher und freier, im Kolorit blühender und schaute in dieses seiner eigenen Zeit schon leise entgleitende Alt-München mit romantischer Wehmut hinein und idealisierte es auf seine Weise.

In ihrer Liebe zu den Mädchen am Brunnen treffen sich Quaglio und Spitzweg. Die Brunnenliebe aber ist ein merkwürdiger, feiner, für den Kenner der Stadt geradezu rührender Alt-Münchner Zug. Denn obschon der biertrinkende Münchner kein Wasserfreund ist und „zum Brünnele geht, trinkt aber net“, hat doch die Stadt von jeher für Brunnen viel übrig gehabt. Das nächtliche Brunnenrauschen gehörte geradezu zu ihren Merkmalen. Schon im Jahre 1620 besang Thomas Greill von Steinfeld die Münchner Brunnen:

> „Er sagt mir auch da wohlbesunnen
> die Stadt hab 36 Schöpfbrunnen,
> welche da frei sind alle Tag,
> davon Jedermann schöpfen mag.
> Auch sieht man in der Stadt rinnen
> Tag und Nacht 18 Röhrbrünnen.“

Ein solcher Brunnen, der Leyer- oder Löwenbrunnen genannt, stand am Schwabinger Tor und dort holten die Mägde und Bürgermädchen in stattlichen „Butten“ das frische Wasser. Dieser Brunnen beherrscht Quaglios Hauptwerk „Vor dem Schwabinger Tor in München im Jahre 1828“. Da sieht man die Frauen und Kinder Wasser holen, dahinter zieht ein Wagen hin, den Mittelgrund überragt das ‚Chedeville-Schlößchen‘, die villenartige Behausung des ehemaligen kurfürstlichen Gobelinwirkers André Chedeville, der als Gartenliebhaber in Alt-München bekannt war. Am linken Bildrand spitzt eben noch das aufgehende Mauerwerk der Theatinerkirche herein, zur Rechten aber erscheinen in drolligem Nebeneinander die gotisch kahle Giebelseite des Tournierhauses und die spielerische Fassade des 1780 erbauten italienischen Kaffeehauses neben dem Hofgartentor. Bürger und Bürgerinnen im Sonntagsstaat spazieren über den Platz; Berittene tummeln Schimmeln und Rappen, und natürlich fehlt auch der Bräuknecht nicht, der sein niederes Bierwagerl mit dem schweren belgischen Pferd davor stadtauswärts fährt, wohl zu einem der vielbesuchten Biergärten auf dem Schönfeld oder an der Ingolstädter Chaussee, die später der vornehmen, aristokratisch strengen Ludwigstraße Platz machen mußte. So „erzählen“ Quaglios Bilder mancherlei für den, der sich liebevoll in sie vertieft. Doch sind sie gar nicht „anekdotisch“ gehalten, sondern dem Künstler schwebte dabei — wie später Neher — nichts anderes vor, als ein getreues Bild des Lebens zu geben, die Stadt zu „porträtieren“ mit Häusern, Gärten, Menschen und Viehzeug. Und das gelang ihm so gut und stimmungsvoll, daß unwillkürlich die Münchner Seele mitschwingt und aus Ueberlieferung und Stadtlegende mitzudichten beginnt. Sieht man in solch ein Stück Quaglio-Altstadt hinein, zum Beispiel in die reichgegliederte Residenzstraße, deren Gesicht der Künstler so liebenswert konterfeite, so kann man sich recht lebhaft die Menschen vorstellen, die hinter diesen Fassaden wohnen: im Erdgeschoß biedere Kleinhändler von der Art des alten Simon Spitzweg, des Vaters des Malers, im ersten Stockwerk vielleicht ein Hofrat oder Medikus, ein Rechnungsjustifikant, Geheimer Referendär oder etwas Aehnliches, im zweiten Stockwerk ein kunstfertiger Kleinhandwerker mit der Frau Meisterin und dem bildsauberen Töchterlein, das König Ludwig durch seinen Hofmaler Stieler für die Schönheitsgalerie porträtieren läßt, und im Dachstüblein der arme Kunstakademiker, den der Ruf der kunstfrohen Stadt herbeigelockt. Nun kann sich ein Roman anspinnen, die Figuren sind aufgestellt, und eine bessere Umwelt als Quaglios Architekturen und Städtebilder könnte man sich gar nicht dazu denken.

Indessen ist es gewiß nicht notwendig, sich bei Betrachtung von Nehers und Quaglios Alt-Münchner Ansichten in solche romantische Gedankengänge einzulassen. Auch wer sie nimmt, wie sie sind, sie als Dokumente eines begabten Kleinmalers, dem seine Zeit mitschaffen half, ansieht, muß die erwärmende Wirkung, die von ihnen ausgeht, verspüren. Es muß sein, als sei man ein Stündchen lang unter einer milden Sonne in guter Feierstunde gewandelt.

Georg Jacob Wolf

MAX SLEVOGT „DIE ZAUBERFLÖTE." DEKORATIVER FRIES FÜR EIN MUSIKZIMMER

Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin — Text s. S. 274

RENÉE SINTENIS SELBSTBILDNIS-MASKE (TERRAKOTTA)

RENÉE SINTENIS

In die Selbstbildnis-Maske der Bildhauerin (Abb. S. 288) ist schicksalsschwere Schönheit gebannt: von den schwellenden, fast schon aufgeworfenen Lippen und den angezogenen Nasenflügeln geht eine Fülle lebensfroher Bejahung, die sich in der Region der Augenhöhlen zu einem fatalistischen Brüten verdichtet. So sind ihre Plastiken auch; in diesen kleinen Dingern, die man bequem in die Hand nehmen kann und von allen Seiten zu betrachten die Möglichkeit hat, lebt eine Konzentriertheit des Ausdrucks, die anscheinend auch schon durch das Format bedingt ist. Die Künstlerin geht von einer frischen Naturbeobachtung aus, irgend eine zufällige Gebärde oder Haltung entflammt ihre Phantasie und wird zum Zentrum der Gestaltung. In analoger Weise wird ein Schönheitstypus für sie zum Kanon und das ist der überaus schlanke Frauenkörper mit scharfem Tailleneinschnitt, wie bei archaischen Skulpturen, mit wenig hervortretenden, doch spitz betonten Brusterhebungen, auf sehr fest gefügten Beinen. Und nun entstehen auf dieser Grundlage einmal ein Torso von untadeligen, gleichsam klassischen Formen (Abb. S. 293), ein andermal eine Stehende mit etwas exotischem Anflug, deren eingezogenen Ellbogen und Knien eine lebendige Spannung anzusehen ist, dann ist es wieder in seiner Frontalität ein fast hieratischer Frauenkörper in Goldbronze (Abb. S. 291) und bisweilen löst sich die Straffheit in einen malerisch weichen Zug auf, wie es in der zarten Daphne (Abb. S. 290), die so wenig von der Berninischen Schwester hat, zum Ausdruck kommt.

Das scharfe Erfassen der Formen der belebten Natur führt Renée Sintenis von selbst zur Stilisierung. Der erhaschte Eindruck prägt sich ihr mit solcher Intensität ein, daß er — fast unbewußt — zum Schema, zur Formel wird. Das tritt sehr deutlich bei Tier-Plastiken zutage, in denen die Künstlerin sich bereits einen guten Namen erworben hat. Ein Fohlen, wie es mit dem auf die Vorderbeine verschobenen Gleichgewicht, mit angezogenem Schädel, drollig in seiner Bedächtigkeit, dasteht, wird geradezu zum Symbol eines jungen Pferdes (Abb. S. 296), ebenso ein junges Reh (Abb. S. 289), das im plötzlichen Erschrecken in die Knie der überlangen Beine gesunken ist, oder der schlafende Steinbock (Abb. S. 296), dessen geschlossener Umriß sich zu einem horizontalen Block von latentem Formenreichtum gestaltet. Die durchweg in Wachs modellierten Figürchen werden nach dem Guß von der Bildhauerin noch einmal durchgearbeitet und diesem Umstand verdanken sie ihre lebendige Oberfläche. IGNAZ BETH

RENÉE SINTENIS — JUNGES REH (BRONZE)

RENÉE SINTENIS DAPHNE (GIPSGUSS FÜR BRONZE)

RENÉE SINTENIS TORSO (BRONZE)

AUKTIONS-SILHOUETTEN

1. DER STILLE DULDER

Er weiß von vornherein, daß er nichts wird erwerben können; trotzdem zieht es ihn mit unwiderstehlicher Macht, hinzugehen und sorgfältig alle Preise zu notieren. Er hat sich sogar im voraus nach den meisten Taxen erkundigt und in sein blutendes Herz alle Bilder im voraus geschlossen. Als einer der ersten findet er sich im Auktionssaal ein und jedem Eintretenden möchte er die bösen Kaufabsichten vom Gesicht ablesen. Wenn das erste Angebot genannt wird, klammert er sich an den dünnsten Hoffnungsstrahl, daß sich keine Käufer, oder wenigstens keine seriösen finden würden: dann würde er — loslegen. Aber nach wenigen Sekunden wird er schon eines besseren belehrt und kauert still, in sich versunken, voll heimlicher Scham, daß ihm niemand seine verwegenen Pläne anmerkt. Jedesmal, wenn der Zuschlag das Angebot um das Zehn- oder Fünfzehnfache überstiegen hat, nimmt er sich vor, endgültig auf alles zu verzichten und nur als Zuschauer dazubleiben. Aber es gelingt ihm nicht und so flattert seine arme Gier nach Kunstwerken zwischen Erhebung und Sturz, bis ans Ende. Denn er verläßt als Letzter den turbulenten Saal, nachdem er wieder all die Glücklichen hat Revue passieren lassen, welche ihm sein Glück zerstört hatten.

2. DER FRECHDACHS

Er gleicht dem ersten nur in einem: auch er kauft nicht ein Stück, ja, er weiß es, ebenso wie der andere, im voraus. Aber sonst ist er genau dessen Antipode. Er kommt mit Vorliebe erst, wenn die Auktion angefangen hat, mit einer dicken Zigarre im Munde, ohne den Stock und den Pelz abzugeben. Schon nach wenigen Minuten hat er sich ein Opfer unter seinen Nachbarn ausgesucht, das er mit seinen Kommentaren belästigt. Er scheint geheime Kenntnisse zu besitzen und gewinnt damit seine Umgebung: er prophezeit, daß das Bild „horrend hoch“ gehen wird, ein anderes eine Kopie oder gar Fälschung ist, er kennt die Namen aller Kunsthändler und Sammler, man hat den Eindruck, daß er die treibende Feder dieses höchst komplizierten Uhrwerks ist, welches Kunsthandel heißt. Er weiß immer, für wen ein Kommissionär bietet und lächelt verschmitzt beim Zuschlag. Auch bietet er manchmal selbst mit, ohne über die ersten nichtssagenden Angebote hinauszugehen; denn er kennt genau die Grenzen, über die es ihm passieren könnte, daß er zum Kauf gezwungen wird. Sollte das Ungeheuerliche dennoch ihm zustoßen, so wird er rabiat und beschuldigt den Auktionator, mit unreellen Mitteln zu arbeiten, da er doch — „wie alle bestätigen könnten“ — nicht mehr geboten hätte. Man muß ihm recht geben, denn er terrorisiert den ganzen Saal und es gibt keine Möglichkeit, ihn einfach — rauszuwerfen.

3. DIE DILETTANTIN

Es ist nämlich fast immer eine Dame. Sie sieht eigentlich recht unscheinbar aus und noch im letzten Moment weiß sie nicht, worauf sie sich kaprizieren soll. Unstet schwankt sie von einer Schule zur anderen, vom Mittelalter zum Barock und möchte im Grunde — alles haben, da sie von keiner Richtung irgend eine feste Vorstellung besitzt. Wenn sie bietet, übersieht sie der Leiter der Auktion hartnäckig; nicht aus Bosheit (wie sie vermutet), sondern nur, weil sie mit einem so dünnen Stimmchen dies tut, daß sie nicht mal der nächsten Umgebung auffällt. Hat sie aber der furchtbare Herr auf dem Katheder einmal erblickt, bekommt sie gar einen ernsten Rivalen am anderen Ende des Saals, dann ist das Unglück kaum noch zu verhüten. Alle Blicke wenden sich allmählich ihr zu, sie fühlt es, wird rot und röter, hüstelt und bastelt nervös an ihrer Handtasche (mit dem Scheckbuch!), sie nennt immer heiserer die bedenklich steigenden Summen und fühlt, daß Zurücktreten von diesem Duell gleichbedeutend mit bürgerlichem Tod, mit allgemeiner Aechtung wäre. Wenn der unbarmherzige Konkurrent, der über diesen Trotz ganz erstaunt sein mag, nicht bei irgend einer schwindelnd runden Summe von 50 oder 100000 halt macht und sie auf diese Weise zur Besinnung bringt, so ist sie es eben, die diese verderbliche Summe nennt und ihr ganzes Geld, das sie für die Ankäufe bestimmt hat, für irgend einen Italiener hergibt, der ihr kaum dem Namen nach bekannt war. Ihre einzige Entschädigung für diese Katastrophe sind die neidischen Blicke der Nachbarn, die ehrfurchtsvoll dem kassierenden Fräulein Platz machen.

J. BETH

RENÉE SINTENIS TORSO (GIPSGUSS FÜR BRONZE)

NEUE KUNSTLITERATUR

Burger, Fritz. Einführung in die moderne Kunst. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Es klingt trivial; gleichwohl möchten wir fürs erste von F. Burgers, des vorzeitig Gefällten, Einführung in die moderne Kunst sagen, daß sie ein schwer lesbares Buch über Kunst, auch nicht leicht zu beurteilen ist, besonders wenn es in Kürze geschehen soll. Das Buch ist arg philosophisch-abstrakt. Aber darin liegt doch nicht die Hauptschwierigkeit. Sie finden wir darin: einmal erscheint der philosophische „Augenpunkt", von dem aus der Verfasser das Gebiet der Kunst der Moderne überschaut und beurteilt, nicht fest fixiert. Dadurch kommt in die Betrachtungsweise und in die Darstellung etwas Schillerndes, dermaßen, daß einem das Studium des Buches geradezu auf die Nerven geht. Und dann die alte Schwierigkeit der spekulativen Aesthetik und Kunstkritik, die gerade um so fühlbarer wird, je mehr ihre Ueberwindung angestrebt wird — bis diese als erreicht aus dem Ganzen in steigendem Grade herausgelesen werden kann: das Spannungsverhältnis zwischen dem Anschauungselement des historischen Materials und dem Begrifflichen der gedanklichen Synthese, das Hinundher und Aufundnieder, besonders wenn sich dazu der Eindruck gesellt, auf der Hut sein zu müssen, um sich von einer dialektisch-enthusiastischen Stilistik nicht betören zu lassen.

Das ist aber nicht das ganze, wir sagen besser: unser ganzes Urteil über Burgers letzte Schrift. Die Mängel, abgesehen etwa von dem Fehlen der philosophischen Geschlossenheit, wie sie die aus ursprünglicher Einsicht kommende Tiefe mit sich führen müßte, abgesehen davon entspringen die Mängel doch aus schätzenswerten Vorzügen von Burgers Eigenart oder sind Begleiterscheinungen. Man spricht davon, so auch K. Scheffler in seinem neuesten Buch (Der Geist der Gotik, Vorwort), es mehrten sich die Anzeichen, daß in der Kunstbetrachtung überhaupt ein grundsätzlicher Wandel vor sich gehe. Mag man nun das Neue in der Abkehr vom rein Historischen, auch vom rein Formalen und erst recht vom rein Genießerischen oder in anderem noch sehen, für jeden Fall begreift der Wandel das Aufsteigen des philosophischen Geistes in der Kunstbetrachtung in sich. So bei K. Scheffler selbst: wir meinen das verstärkte Hervortreten dieses Geistes bei ihm. Nimmt Scheffler dabei noch sachlich Fühlung mit K. Wölfflin, dem „vorsichtigen Historiker" (a. a. d. S. 56 Anm. 1), so sucht Burger Anschluß an Kant und Hegel, an Schopenhauer und Bergson, an Simmel. Nach ihm bildet die „kritizistisch begründete Idee von dem Wesen des künstlerischen Geistes" (S. 12) die Grundlage für den Stilbegriff des 19. Jahrhunderts. Im besonderen macht Burger das geltend für die Baukunst (S. 17 ff.) mit Hinweis auf Bauten von Scholer und Bonatz und Behrens. „Der schöpferische Geist objektiviert sich hier selbst und frägt nach dem Gegenstand und dem System seiner elementaren Gesetzlichkeit" (S. 19). Schließlich sieht er in der „Erweiterung der menschlich-sozialen Gemeinschaftsidee zu einer Idee von der Gemeinschaft alles Lebendigen und seiner Bestimmtheit durch das Wesen des Absoluten selbst" (S. 26) „das weltgeschichtlich bedeutsamste Ergebnis der kulturellen Entwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts" (ebd.). Man sieht: die Kunstbetrachtung ist mit Weltanschauung gesättigt. „Das Kunstwerk wird bewußt zum Erkenntnisproblem der Weltanschauung (S. 19). Auch das findet noch seine Steigerung: „Das moderne Bild, das Kunstwerk", schreibt Burger im Hinblick auf den Expressionismus (S. 115; s. a. 23, 26, 106, 117, 130), . . . „will als gestaltete Welterkenntnis Religion sein, befreit von jeder Historie." Grundsätzlich stimmen wir dem Verfasser darin bei, daß sich das Kunstwerk im hohen Sinne des Wortes nicht in artistischen Qualitäten erschöpft. Nur in außer-

RENÉE SINTENIS — BADENDE

ordentlichen Einzelfällen können sie solchen Wert haben. Und dann werden sie vom Saft der künstlerischen Persönlichkeit an sich haben. Wird aber das Kunstwerk aus der geschauten Idee oder dem erlebten Gefühl heraus gestaltet, dann ist ihm der tiefe Zug eines bestimmt geformten Lebensgefühls angeboren. Nur ist das schwer in Worte zu fassen, besonders in die kristallisierten Begriffe eines philosophisch-ästhetischen Systems. Es ist nicht zu ungünstig geurteilt, wenn wir behaupten, daß es dem Verfasser des öfteren nicht gelungen ist, seine Formulierungen über die Linie des Rhetorisch-Dialektischen zu erheben (z. B. S. 93: „Es war nur ein Schritt vom Geistigen des schaffenden Subjektes zum Geistigen des Objektes, vom Geistigen des Gestaltenden zum Geistigen des Gestalteten." S. 119 f., 130: Cézanne-Marc). Noch öfter muß die sprachliche Einkleidung unnötig schwierig erscheinen (z. B. S. 111 f., 114). Aber es darf nicht verkannt werden, wieviel im einzelnen gut ist, besonders wo Burger von den so schwer zu fassenden stilistischen Tendenzen der jüngsten Phase der Kunstentwicklung spricht (z. B. S. 33 ff., 105 ff., 128 ff.). Gerade für die Methode, mit der Burger sein Material bearbeitet, ist die Frage nach der (inhaltlichen) Verbindung von Abbildung und Text von besonderem Interesse: von der typischen Beziehung (z. B. Abb. 108, 109 u. S. 93, Abb. 122 u. S. 106); fällt sie doch zuweilen zur illustrativen ab (z. B. Abb. 123, 124 u. S. 109, Abb. 111 u. S. 97), die nur ad hoc wirkt. Daß jeder Meister zu vollem Rechte kommt, ist nicht einmal zu verlangen. Seltsam aber wirkt es, wenn Leibl nur nach dem Bilde des Malers Szinyei charakterisiert wird. Unrichtig ist das Verhältnis von A. Feuerbach und H. v. Marées bestimmt, wenn es heißt, Marées habe Feuerbach des historischen Gewandes entkleidet. In Waldmüllers Gemälden sieht Burger nur „Bilder von einer pedantischen, mit der Photographie wetteifernden Naturtreue" (S. 63) und Turners, „des großen Pfadfinders der modernen Koloristik" (J. Meier-Graefe) Werke, sind ihm nur „eine Rhapsodie von Farbtönen, die ihres Inhalts beraubt sind" (S. 41). „Selbst Constable fehlt bei aller pomphaften malerischen Phantasie die kraftvolle Struktur seiner künstlerischen Ideenwelt" (S. 41 f.). Bei Führich vollends spricht Burger von dem „Gefallsüchtigen der Frömmelei" (S. 88). Das ist auch nicht mehr gesunde Kunstkritik.

RENÉE SINTENIS — TANZENDE

Doch ungleich wichtiger als die Frage nach der Richtigkeit solcher Individualurteile ist die andere Frage, ob es möglich ist, die Kunst des 19. Jahrhunderts in eine Stilformel zu fassen und damit selbst noch die Kunst des 20. Jahrhunderts — soweit von einer solchen schon gesprochen werden kann — zu begreifen (S. 36 ff., 12. Doch S. 22 werden die für die Kunst des 20. Jahrhunderts grundlegenden Probleme gesondert aufgestellt). Gerade das 19. Jahrhundert weist eine Fülle divergierender Kunsttendenzen und eine Mannigfaltigkeit von Individualitäten wie kaum ein anderes auf. Und für den Zusammenhang der künstlerischen Entwicklung mit dem transzendentalen (Kant) und dem dialektischen (Hegel) Denken gibt es im einzelnen wohl interessante und auch im Sinne kulturellen Zusammenhangs zu erklärende Parallelen. Ein die Entwicklung tragendes Gesetz ist daraus aber nicht abzulesen, für jeden Fall hat der Verfasser es nicht erwiesen.

Dr. G. Schwaiger

Waetzoldt, Wilhelm. Dürers Befestigungslehre. Verlegt bei Julius Bard, Berlin. Preis in Pappband M. 3.—.

Der Kunstgelehrte, der sein friedliches Handwerk ruhen lassen und sich im Waffenrock als Soldat betätigen mußte, hat mit dem neuen Büchlein einen Beweis dafür erbracht, daß die plötzliche Unterbrechung des gewohnten Lebensganges trotzdem nicht die Schaffensfreude des Gelehrten lähmt. — Dürers Befestigungslehre, die bisher nur von einigen militärischen Sachkundigen besprochen worden war, wird nun auch der Kunstwissenschaft näher geführt, indem Waetzoldt in knapper und übersichtlicher Form als Historiker wie als Kunsthistoriker die im Jahre 1527 verfaßte Lehre eines Befestigungsbaues darstellt.

Es ist interessant zu sehen, wie der Künstler, durch die Ereignisse und Bedrohnisse seiner Zeit veranlaßt, praktische Lösungen zu finden sucht, die lange Zeit auf die strategischen Einrichtungen Deutschlands von Einfluß gewesen sind. Mit wie klarem Blick Dürer die Erfordernisse einer sachgemäßen Befestigung erkannt hat, ergibt sich z. B. aus der Befürwortung einer Lebensmittelzentrale, woselbst in friedlichen Zeiten bereits Vorsorge für die Kriegsnot getroffen werden sollte. So verhilft das Büchlein zu einer wertvollen Bereicherung unserer Kenntnisse des so vielseitigen deutschen Geistes.

K. Schw.

RENÉE SINTENIS SCHLAFENDER STEINBOCK (BRONZE)

RENÉE SINTENIS FOHLEN (BRONZE)

JOHANN CANON — DER RÜDENMEISTER

Staatsgalerie, Wien

FRIEDRICH VON AMERLING ▫ DER MALER THEODOR ALCONIÈRE
Staatsgalerie, Wien

AUS DER ÖSTERREICHISCHEN STAATSGALERIE

Im November 1912 ist hier zum letztenmal von der Oesterreichischen Staatsgalerie die Rede gewesen. Seither sind mehr als fünf Jahre vergangen, Jahre des ruhigen Fortschrittes, an deren Ende sogar einige einschneidende Veränderungen stehen. Geblieben ist das Programm — und der Uebelstand der noch immer provisorischen Behausung im unteren Belvedère.

Man weiß, wie lange Provisorien bei uns zu dauern pflegen. Kluge Leute werden ihre Beseitigung hartnäckig verfolgen und sich einstweilen doch im Vorläufigen wohnlich einrichten. Franz Martin Haberditzl, der neue Direktor der Galerie, scheint diesen Weg zu gehen. Er spart wohl seine Energie für die Verwirklichung des lange geplanten Neubaues auf eine bessere Zeit. Und tut inzwischen alles, um den barocken Sommersitz des Prinzen Eugen den Ansprüchen einer Kunstsammlung gefügig zu machen, aus der sich vielleicht nur Hans Makarts rauschende Bewegung dem gegebenen Innenraume von selber einfügt. Wenn es ihm nun doch gelungen ist, das Verschiedenartige und Widerstrebende raumweise fast harmonisch unterzubringen, so deutet das auf ein nicht gewöhnliches Geschick der Inszenierung, das sich auf freierem Boden noch glücklicher und überraschend betätigen dürfte: In einem hohen Repräsentationssaal hat er Makarts „Triumph der Ariadne“ gegenüber Klingers „Christus im Olymp“ angebracht und dazwischen die schon von diesen Riesenstücken ausgehende plastische Bewegung auf monumentale Bildnerwerke übergeleitet. Die kleinen Formate der Altwiener Schule werden in einem niedrigen langgestreckten Raume von knappen Kojen derart aufgenommen, daß sie aus der Nähe betrachtet werden müssen und an Intimität gewinnen; hier — wie auch sonst — ist, was nach Art und Zeit zusammengehört, zusammengeführt und innerhalb der übersichtlichen Gruppen eine Ordnung gefunden, die von

EDUARD VON ENGERTH — KÖRNERS WEINBERG BEI LOSCHWITZ

Staatsgalerie, Wien

selbst orientiert und eine qualitative Steigerung beobachtet. Man steht fast immer in einem geschlossenen Ganzen, ist völlig darin, ohne Behelligung von seiten eines Andersgearteten: das Märchen von der schönen Melusine wird erzählt, — die Welt von nebenan, die heftigen Franzosen unter Führung Davids mit seinem Napoleonbilde, ist versunken. Die größte Gewandtheit des Arrangements scheint mir nicht das am Ziele eines langen Durchblicks auf blaue Spannung gehängte Gemälde Feuerbachs „Orpheus und Eurydike" zu verraten, sondern ein verwinkeltes Eckzimmer mit zwiespältiger Beleuchtung, in dem Hans Canon — vielleicht zum ersten Male — zu voller, überraschender Geltung kommt. Die angemessene Vorführung von Kunstwerken ist bei uns in den letzten Jahren gute Wege gegangen. Es wäre unbillig, den Anteil der lebendigen Künstlerschaft zu bestreiten. Nach der Secession haben die im Geiste Josef Hoffmanns gehaltenen Ausstellungen, namentlich jene des Kunstgewerbes, das Beste gewirkt. Dann haben sich Männer der Kunstwissenschaft, die über persönlichen Geschmack und den dazu gehörigen Mut verfügten, angeschlossen. Gustav Glück, der Direktor unserer Hofgalerie, dem wir die festliche Darbietung bisher schief gesehener oder schlummernder Schätze verdanken, hat in Haberditzl einen Nachfolger gefunden.

Der neue Mann war seinem Vorgänger im Amte, Friedrich Dörnhöffer, durch jahrelange Arbeit verbunden. Er ist ihm zuerst in der Leitung des Kupferstichkabinettes, jetzt in der Galerie gefolgt. Und er hält sich an sein Programm. Seit die frühere Moderne Galerie im Jahre 1912 den Namen der Oesterreichischen Staatsgalerie angenommen hatte, erwuchs ihr zu der alten Pflicht, eine Uebersicht der modernen Kunstentwicklung durch ihre hervorragendsten Erscheinungen zu bieten, die neue, das österreichische Wesen an den bedeutenden Aeußerungen seines künstlerischen Geistes aller Zeiten nachzuweisen. Dementsprechend sind auch jetzt einige bisher nicht vertretene Künstler des Auslandes zum ersten Male, andere von Rang mit neuen, zeugniskräftigen Werken aufgenommen worden, aber das hauptsächlichste Augenmerk war auf die

Staatsgalerie, Wien

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER
SELBSTBILDNIS (1828)

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER PRATERSTUDIE (1833)

Staatsgalerie, Wien

Erwerbung österreichischer Kunst gerichtet. Im Ganzen spricht für das neue Regime, daß es seine Doppelaufgabe nicht ängstlich-quantitativ abwägt, sondern daß es den höheren, unbestreitbaren Standpunkt einnimmt: Qualitäten — aus welchem Lager immer — zusammenzubringen.

Was derart zustande kam, steht unter dem neuen, grundsätzlich bedeutsamen Zeichen der Leihgaben aus kaiserlichem Besitz. Die Gemäldegalerie des Allerh. Kaiserhauses, die einen Teil unserer Hofmuseen bildet, verfügte nämlich schon seit langem über einen allmählich, aber keineswegs planmäßig zuwachsenden Bestand von Bildwerken aus dem 19. Jahrhundert, namentlich solchen österreichischer Herkunft. Zwischen Altmeistern oder im Magazine untergebracht, fristeten sie bisher ein mehr als kümmerliches, kaum bemerktes Dasein. Keiner ist daran froh geworden, am wenigsten die Kunst der Urheber, die unter solchen Umständen nicht zu ihren Rechten kommen konnte. Jetzt ist hier gründlich Wandel geschaffen worden, und das kann nicht leicht gewesen sein. Eine starke Reihe trefflicher Werke ist damit an ihren allein zuständigen Ort gekommen, die beiden Alt, Daffinger, Führich, Makart, Pettenkofen und Schwind erhielten wesentliche Züge ihrer hier bisher gegebenen Charakteristik, für Danhauser, Fendi und Karl Schindler ist sie erst jetzt möglich geworden, auf Canon fällt neues Licht. Und sie alle haben ihren breiteren Boden gewonnen, ihre Wurzeln werden sichtbar und wieweit sie darüber hinaus zu eigener Höhe wuchsen. Auge und Kopf werden ihrer wieder froh. Diesem Provisorium ist nur unbeschränkte Dauer zu wünschen.

Im Bereiche der Auslandskunst ist zunächst die französische um zwei Künstler, Jacques Louis David und Manet, vermehrt worden. Aber nicht auch um zwei umfassende Werke. Denn der „Napoleon den St. Bernhard überschreitend“ bezeichnet doch nur die eine, repräsentative und zeichnerische, malerisch

FERD. GEORG
WALDMÜLLER
MOTIV AUS DEM
WIENERWALD
(1855)

Staatsgalerie,
Wien

unzulängliche Seite der Doppelnatur Davids, rückt ihn ganz in die Bahn, die mit Ingres schöpferisch endigt und läßt ihn, dessen Realismus und Farbigkeit sonst starke Beziehungen zu dem Strange Géricault-Delacroix enthalten, unmodern erscheinen. Ebensowenig vermag die Riesennotiz des „Wandermusikanten“, die Erinnerungen an Spanien und an Eigenes lose nebeneinander reiht, den reineren, reiferen Charakter Manets wesentlich zu bezeichnen und gehört als Werkstattzeugnis mehr in eine eingehende Sondersammlung des Künstlers. Für beide sind Ergänzungen notwendig — Géricault, jedenfalls aber Delacroix und eine Zeichnung Ingres' werden hinzukommen müssen, damit hier ein annähernder Ueberblick der gesamten Entwicklung Frankreichs bis zum Ende des Impressionismus möglich wird.

Es sind auch sonst noch genug klaffende Lücken in dieser Modernen Galerie. Man denke nur an die Engländer und an die Holländer der Haager Schule. Auch mit dem neuen, groß gesehenen, raumhaft-dekorativen „Park in Weimar“ von Edvard Munch ist der Hinweis auf den nordischen Entwicklungsbeitrag des Jahrhunderts noch nicht erschöpft. Dagegen schließt sich jetzt die deutsche Kette: Feuerbach, Menzel, Trübner sind solche bindende Glieder. Dem großen Idealisten ist mit den prächtigen Zeichnungen, den zwei Bildnissen, einem Stiefmutter- und einem Selbstporträt, namentlich aber mit dem höchst charakteristischen Gemälde „Orpheus und Eurydike“, das aus Hagen den Weg nach Wien gefunden hat, zweifellos einstweilen genug geschehen, ebenso Trübner, wiewohl alle drei Stücke, der „Buchenwald mit dem Liebespaar“ und die neu erworbenen „Abgesessenen Kürassiere“ wie der „Landwehroffizier“ aus enger, allerdings besonders konzentrierter und strenger Schaffenszeit stammen. Dagegen hat Menzels „Esterhazykeller in Wien“ mehr Lokalinteresse als bezeichnende Qualität. Auch Corinths „Mädchen am Goldfischbassin“ gibt nur einen Blick in die letzte, nicht gerade stärkste Etappe dieses Künstlerweges. Hier wird nachgeholt werden müssen. Dann werden sich auch die Zwischenglieder, für die jetzt mit Spitzwegs saftiger Skizze zum „Hagestolz“, mit Franz Krügers behutsamer „Rose im Glas“ und mit dem „Frühlingsmärchen“ des zum Reichsdeutschen gewordenen Pragers Gabriel Max wieder etwas geschehen ist, leicht vermehren lassen.

Der ansehnliche Rest ist Oesterreich. Das beherrschende Ereignis, über das ein andermal eingehend gesprochen werden soll, ist Hans Canon. Waldmüller hat durch drei Werke, deren jedes einen Schritt bedeutet, gewonnen: durch ein Selbstbildnis v. J. 1828, durch die grundlegende Praterskizze v. J. 1833 und durch das späte Motiv aus dem Wienerwald v. J. 1855. An Amerling ist mit der Erwerbung eines Malerbildnisses der erste Posten einer offenen Schuld abgetragen worden. Die neuen Stücke von Engerth „Körners Weinberg bei Loschwitz“, von Navrátil „Tänzerin“ und „Damenbildnis“, von Romako „Mädchen mit Rosen“ sind lauter wertvolle Hinweise auf bemerkenswerte Sondernaturen, die anhaltender Pflege würdig erscheinen. Von den Neueren sind bloß Toni Stadler mit einer in Ruhe erlebten „Fränkischen Landschaft“ und Gustav Klimt mit einer Reihe zwischen Linienreiz und Charakteristik wechselnden Zeichnungen hinzugekommen. Hier, im Oesterreichischen, wo die Aufgabe der Sammlung ihren Kern hat, gibt es noch viele Erwartungen an die Zukunft.

Sie werden für die strenge Gewissenhaftigkeit, die genaue Kennerschaft und den sicheren Geschmack des neuen Leiters, der sein Amt gleich mit vollem Griff angepackt und aufs glücklichste eingeleitet hat, gewiß leicht zu erfüllen sein. Das Vertrauen, daß er die Sammlung als eine Richtstätte künstlerischer Würdigkeiten erhalten wird, begleitet ihn.

MAX EISLER

Kunstgesetze gibt es, Kunstrezepte nicht. Eine Kopie ist niemals Kunstwerk und eine Manier ist niemals Stil; einen Künstler oder eine Kunstrichtung kann man so wenig nachmachen, wie man einen Apfel oder eine Birne chemisch erzeugen kann; beide Kategorien von Dingen wachsen nur von innen heraus. Der Rembrandtdeutsche

Ob der Künstler das Gesicht der Geliebten, seine Stiefel oder die Antike zum Vorbild nehme, das gelte in der Kunst gleichviel! Goethe

Es ist der Fehler der europäischen Gemälde, daß sie sich so tief in die Wirklichkeit versenken und daher viele Einzelheiten zeigen, die besser unterdrückt werden. Solche Werke sind wie bloße Zusammenstellungen von Wörtern, das japanische Gemälde aber soll ein Gedicht von Formen und Farben sein. Es ist durchaus nicht wesentlich, die Natur zu kopieren. Eine Zeichnung kann eine sehr treue und gute Darstellung einer Naturerscheinung und dennoch ein sehr armseliges Kunstwerk sein. Auf der anderen Seite kann ein Gemälde hohen künstlerischen Ranges wert sein, ohne den Tatsachen der Natur gerecht zu werden. Shiu-zan (1771)

Staatsgalerie, Wien

HANS MAKART
TRIUMPH DER ARIADNE

ADOLF v. MENZEL — ESTERHAZYKELLER IN WIEN

Staatsgalerie, Wien

AN DIE JUNGEN KÜNSTLER

Von Auguste Rodin

UNVERÖFFENTLICHTES AUS DEM NACHLASS DES KÜNSTLERS

Junge Leute, die ihr Diener der Schönheit sein wollt, vielleicht freut es euch, hier die Zusammenfassung einer langen Erfahrung zu finden.

Liebt mit Ergebenheit die Meister, die euch vorangingen.

Beugt euch vor Phidias und vor Michelangelo. Bewundert die göttliche Heiterkeit des einen, die wilde Bedrücktheit des andern. Bewunderung ist ein edler Wein für vornehme Geister.

Hütet euch aber vor der Nachahmung der Vorfahren. Bei aller Achtung vor der Ueberlieferung wisset zu erkennen, was sie an ewig Fruchtbringendem enthält: die Liebe zur Natur und die Ehrlichkeit. Dies sind die beiden großen Leidenschaften der Genies. Alle haben sie die Natur geliebt und niemals haben sie gelogen. So reicht euch die Ueberlieferung den Schlüssel, mit dessen Hilfe ihr der Manier entrinnen werdet. Die Ueberlieferung selbst empfiehlt euch, unablässig die Wirklichkeit zu befragen, und verbietet euch jede blinde Unterwerfung unter einen Meister.

Die Natur sei eure einzige Göttin.

Glaubet an sie unbedingt. Seid überzeugt, daß sie niemals häßlich ist, und beschränkt euren Ehrgeiz darauf, ihr treu zu sein.

Alles ist schön für den Künstler, denn in jedem Wesen und Ding entdeckt sein durchdringender Blick den Charakter, das heißt: die innere Wahrheit, die durch die Form durchscheint. Und diese Wahrheit ist die Schönheit selbst. Studiert gewissenhaft: so könnt ihr nicht verfehlen, die Schönheit zu finden, weil ihr der Wahrheit begegnen werdet.—Arbeitet hartnäckig.

Ihr, Bildhauer, stärkt in euch den Sinn für die

Staatsgalerie, Wien

PETER v. MICHALOWSKI
ROTE ULANEN

JOSEF NAVRÁTIL TÄNZERIN

Staatsgalerie, Wien

stelle einer Masse, die von hinten her drängt. Stellt euch die Formen vor, als drängten und wüchsen sie gegen euch. Alles Leben kommt aus einem Mittelpunkt, dann keimt es und breitet sich von innen nach außen aus. Desgleichen fühlt man in einer guten Skulptur immer eine mächtige, von innen drängende Kraft. Das ist das Geheimnis der antiken Kunst.

Ihr Maler, beobachtet ebenso die Wirklichkeit in ihrer Tiefenausdehnung. Betrachtet zum Beispiel ein Bildnis von Raffael. Wenn dieser Meister eine Person von vorn darstellt, läßt er die Brust in schräger Richtung zurücktreten, und gibt so den Eindruck der dritten Dimension.

Alle großen Maler gehen ins Räumliche. In der Kenntnis des Räumlichen liegt ihre Stärke.

Denkt daran: es gibt keine Striche, es gibt nur Massen. Wenn ihr zeichnet, kümmert euch nie um den Umriß, sondern um das Körperliche. Das Körperliche bestimmt die Kontur.

räumliche Tiefe. Der Geist macht sich nur schwer mit diesem Begriff vertraut. Er stellt sich deutlich nur Oberflächen vor. Formen in stofflicher Dichtigkeit zu denken, fällt ihm schwer. Aber gerade das ist eure Aufgabe.

Vor allem stellt bei den Figuren, die ihr bildet, klar die Gesamtanlage fest. Betont kräftig die Stellung, die ihr jedem Körperteil, Kopf, Schultern, Becken, Beinen gebt. Die Kunst verlangt Entschiedenheit. Nur durch klar angegebenes Zurückfliehen der Linien taucht ihr in den Raum und bemächtigt euch der Tiefe. Wenn eure Anlage im großen festliegt, ist schon alles gefunden. Eure Figur lebt schon. Die Einzelheiten entstehen und fügen sich schließlich von selbst ein. Wenn ihr modelliert, denkt niemals in Oberflächen, sondern in Räumen.

Euer Geist fasse jede Fläche als die End-

Uebt euch ohne Unterlaß. Ihr müßt ganz in der Arbeit aufgehen.

Die Kunst ist nichts als Gefühl. Aber ohne die Kenntnis der Massen, Verhältnisse, Farben, ohne die Geschicklichkeit der Hand ist das lebhafteste Gefühl gelähmt. Was würde aus dem größten Dichter werden in einem fremden Lande, dessen Sprache er nicht kennt? Unter der neuen Künstlergeneration gibt es leider sehr viele Dichter, die das Sprechen nicht lernen wollen. Daher stammeln sie nur.

Habt Geduld! Verlaßt euch nicht auf die Eingebung. Sie existiert nicht. Die einzigen Tugenden des Künstlers sind Ueberlegung, Sorgfalt, Ehrlichkeit, Willensstärke. Schafft euer Werk als redliche Arbeitsleute.

Seid wahr, ihr jungen Leute. Das heißt jedoch nicht: Seid auf eine platte Weise genau.

Staatsgalerie, Wien

WILHELM TRÜBNER
LANDWEHROFFIZIER

LOVIS CORINTH MÄDCHEN AM GOLDFISCHBASSIN

Staatsgalerie, Wien

Es gibt eine niedrige Art von Genauigkeit: die der Photographie und des Abgusses. Die Kunst beginnt erst bei der inneren Wahrheit. Alle eure Formen, alle eure Farben sollen Gefühle ausdrücken.

Der Künstler, der sich mit der Erzielung täuschender Aehnlichkeit begnügt und sklavisch wertlose Details wiedergibt, wird nie ein Meister sein. Wenn ihr einen italienischen campo santo besucht habt, dann habt ihr ohne Zweifel bemerkt, in welcher kindischen Weise die mit der Schmückung der Gräber betrauten Künstler sich befleißigen, an ihren Figuren die Stickereien, die Spitzen, die Haarflechten buchstäblich wiederzugeben. Sie sind vielleicht genau. Sie sind nicht wahr, weil sie sich nicht an die Seele wenden. Fast alle unsere Bildhauer erinnern an diejenigen der italienischen Friedhöfe. An den Denkmälern unserer öffentlichen Plätze sieht man nur Gehröcke, Tische, Stühle, Maschinen, Ballons, Telegraphen. Keine innere Wahrheit, daher keine Kunst. Verabscheut solchen Schund.

Seid wahrheitsliebend bis zum Aeußersten. Zögert niemals, auszudrücken, was ihr empfindet, selbst wenn ihr damit in Gegensatz zu allgemein anerkannten Begriffen tretet. Vielleicht wird man euch zunächst nicht verstehen. Aber fürchtet nicht, einsam zu bleiben. Bald werden sich Freunde zu euch gesellen: denn was für einen Menschen zutiefst wahr ist, ist es für alle.

Aber keine Grimassen, keine Verrenkungen, um das Publikum anzuziehen. Einfachheit! Natürlichkeit!

Die schönsten Vorwürfe sind vor euren Augen: denn es sind diejenigen Menschen, die ihr am besten kennt.

Mein sehr lieber und großer Freund Eugène Carrière, der uns so bald verlassen hat, zeigte Genie in der malerischen Wiedergabe seiner Frau und seiner Kinder. Er brauchte nur die Mutterliebe zu verherrlichen, um erhaben zu sein. Die Meister sind diejenigen, die, was alle Welt gesehen hat, mit ihren eigenen Augen anschauen und die Schönheit in jenen Dingen zu erfassen wissen, die zu gewöhnlich sind, um den andern aufzufallen.

Nehmt gerechte Kritiken an. Ihr werdet sie leicht erkennen. Es sind diejenigen, die euch sicher machen in einem Zweifel, der auf

euch lastet. Laßt euch nicht beirren durch Kritiken, die euer eigenes Gewissen nicht annimmt. — Fürchtet die ungerechten Kritiken nicht. Sie werden eure Freunde in Aufruhr bringen. Sie werden sie zwingen, über die Neigung, die sie euch zollen, nachzudenken und sie entschlossener zu bekennen, wenn sie ihre Grundlagen besser eingesehen haben.

Wenn eure Begabung sehr neuer Art ist, werdet ihr im Anfang nur wenige Anhänger und eine Menge Feinde haben. Laßt euch nicht entmutigen. Die ersteren werden siegen: denn sie wissen, warum sie euch lieben; die anderen wissen nicht, warum ihr ihnen verhaßt seid. Die ersteren nehmen leidenschaftlich Partei für die Wahrheit und führen ihr unaufhörlich neue Anhänger zu; die andern zeigen keinen dauerhaften Eifer für ihre falsche Meinung. Die ersteren sind zähe, die andern hängen ihren Mantel nach dem Wind. Der Sieg der Wahrheit ist unausbleiblich.

Verliert eure Zeit nicht mit der Anknüpfung gesellschaftlicher und politischer Beziehungen. Ihr werdet viele eurer Kollegen durch Intrigen zu Vermögen und Ehre kommen sehen: das sind keine wahren Künstler. Einige von ihnen sind indes sehr weltklug, und wenn ihr euch mit ihnen auf einen Kampf auf ihrem Gebiet einlaßt, werdet ihr ebenso viel Zeit verlieren wie sie selbst, das heißt euer ganzes Leben; es wird euch also keine Minute mehr übrig bleiben, um Künstler zu sein. — Liebt mit Leidenschaft eure künstlerische Sendung. Es gibt keine schönere. Sie ist viel höher als der gewöhnliche Mensch glaubt.

Der Künstler gibt ein großes Beispiel. Er liebt sein Handwerk: seine köstlichste Belohnung ist die Freude am wohlgetanen Werk. Gegenwärtig bringt man leider die Arbeiter zu ihrem eigenen Unheil dazu, ihre Arbeit zu hassen und zu stören. Die Welt wird erst dann glücklich sein, wenn alle Menschen Künstlerseelen haben, das heißt, wenn alle an ihrer Arbeit Freude haben werden.

Die Kunst ist auch eine herrliche Anleitung zur Aufrichtigkeit.

Der wahre Künstler drückt immer aus, was er denkt, auf die Gefahr hin, gegen alle festsitzenden Vorurteile zu verstoßen.

(Erschienen „La Revue“, Paris, Januar 1918;
übersetzt von WILHELM MICHEL)

ANTON ROMAKO — MÄDCHEN MIT ROSEN
Staatsgalerie, Wien

Staatsgalerie, Wien

EDUARD MANET

DER WANDERMUSIKANT

ADOLF THOMANN BÄUERIN AUF MAULTIER

ADOLF THOMANN

Es gehört zu den Ueberraschungen dieser Kriegszeit, daß neben den Fachblättern auch die Tagespresse dem Reich der Bilder und Bildwerke treu geblieben. Ja, man kann ruhig sagen, daß die Fragen der Kunst zur Zeit hitziger, leidenschaftlicher behandelt werden als je zuvor. Es ist, als wenn der kriegerische Geist, der seit fast vier Jahren die Welt erfüllt, auch vor ihnen nicht stumm bleiben könnte. Alles ist auf den scharfen Ton der Fanfare gestimmt, und auch in der Marschrichtung ordnet sich die Kunstbetrachtung dem großen, durch unser Volksleben brausenden Feuerstrome ein, auch sie ist auf dem Kriegspfad gegen das Ausland. Der Kampf gegen fremde Einflüsse in der deutschen Kunst, gegen ausländische Werke in deutschen Galerien, das Niedrigerhängen von Namen weltbürgerlicher Museumsleute, die vermittelnde Fäden zum Kunstschaffen unserer Feinde gesponnen, sind zum täglichen Brot unserer Presse geworden. Wer sich in kleinmütigen Stunden ausmalt, daß unser Vaterland aus dem schweren Ringen mit einer Niederlage hervorgehen könnte, dem mag

ADOLF THOMANN PFERDESCHWEMME

dann auch um den Kopf so manches Museumsleiters ernstlich bang sein, auf der schwarzen Liste gewisser Blätter stehen sie längst schon obenan. Nun braucht man solchen Auslassungen, durch die der edle Zorn des deutschen Volkes gegen die Anschläge unserer Feinde zittert, nicht weiter gram zu sein, aber ob es nicht doch endlich an der Zeit ist, die Linie des Bekämpfens, des Verneinens zu verlassen, ob nicht viel bedeutsamer die Fragestellung ist, was denn unserer Kunst wohl fromme? Wo soll sie, wenn ihr mit dem Frieden die Zeit neuen, frohen Schaffens wiedergekommen, anknüpfen, in welcher Richtung ausbauen? Soll sie in der Weise der Impressionisten, gleichgültig gegen den Inhalt des Bildes, gewählte, in silbriger Luft geläuterte Farben zu Harmonien mischen, die wie Austern auf der Zunge des Feinschmeckers vergehen, soll sie, mit feinmalendem Pinsel die Natur abschreibend, Kabinettstücke schaffen, die des beschaulichen Sinnes Entzücken bilden? Nun, die Sehnsucht einer Zeit, die seit über drei Jahren in ihren Grundfesten zittert, vor der die Zukunft immer noch drohend, dunkel, ungewiß liegt, geht vor allem nach dem Breiten und Ruhevollen, geht nach Klarheit, Ordnung, Festigkeit, und hierhin weist auch der Herzschlag unserer Kunst. Schon vor dem Kriege war zu erkennen, daß die Malerei der großen, feierlichen Haltung, daß die monumentale Kunst einem neuen Zeitalter entgegengeht, das wird später, wenn die Völker, aufatmend und dankbar, ihren gefallenen Helden Denkmäler errichten, Ehrenhallen ausschmücken werden, noch deutlicher werden.

Den Schweizer ADOLF THOMANN, dem diese Zeilen gelten, kann man nicht zu den monumentalen Malern rechnen in dem landläufigen Sinne, der an bemalte Wände denkt. Es wird vielleicht niemals Fresken von ihm geben, die Art dieses Allemannen ist schwer und bedachtsam, er gehört nicht zu den leichtschaffenden Malern, denen die Bilder zu Dutzenden gelingen. Thomann ist Tafelmaler; aber bedarf denn wirklich die Malerei, um groß zu wirken, der

ADOLF THOMANN BEGEGNUNG

Wand? Größe atmen so manche Tafelbilder des Altmeisters Hans Thoma, während das zierliche, blaß ausgemalte Linienwerk, mit dem er in der Karlsruher Kunsthalle die Wände der Thomakapelle ausgemalt hat, durchaus zur Kleinkunst gehört. Wer in den letzten zehn Jahren auf den Ausstellungen der Münchener Secession, zu deren tüchtigsten Mitgliedern er gehört, die Bilder Adolf Thomanns gesehen hat, jene friedvollen, klarumrissenen Schilderungen aus dem Leben des Landvolkes, die im buntschillernden Garten der Münchener Impressionisten wie breite, kühlbeschattete, wohlgemauerte Ruheplätze standen, der weiß dann auch, daß der Schweizer Maler zu jenen wertvollen Baumeistern zählt, die, in der Art Böhles einfach, derb und ein wenig ehrenfest schaffend, der monumentalen Malerei des nächsten Zeitalters redlich vorarbeiten.

Adolf Thomann ist 1874 in Zürich geboren, aber schon Anfang der neunziger Jahre sehen wir ihn in seiner zweiten Heimat, in Deutschland, das er dann erst mit Kriegsbeginn verlassen hat, aus dem für ihn bezeichnenden Gefühl heraus, daß in dieser Zeit seine starken Arme, die auch den Pflug, die Sense, nicht zuletzt die Flinte zu führen wissen, seinem Vaterland gehören. Von seinem Leben, das sich nach den ersten, in Karlsruhe zugebrachten Lehrjahren fest in München verankert, läßt sich wenig erzählen. Das klarumrissene Gleichmaß seiner Bilder kehrt hier wieder, es gibt da, während doch München der Wohnsitz bleibt, längere Aufenthalte in Paris, in Rom, 1911 sogar in Syrien, allein man kann nicht sagen, daß sie seine schwere Art flüssiger machen. Fruchtbarer und nachhaltiger ist ein 1910 auf der Insel Texel im Zuidersee verlebter Sommer, es gelingen ihm seitdem hie und da Bilder von einer samtartigen, weichen und vollen Schönheit des Tones.

Wer aus den Arbeiten unseres Freundes, diesen farbig zurückhaltenden, strengen und klaren Kompositionen, auf ihre Herkunft schließen wollte, würde gewiß am wenigsten auf

die Zügelschule raten. Und doch ist Thomann nach zwei ersten, bei Pötzelberger in Karlsruhe verbrachten Lehrjahren drei Jahre bei Zügel tätig gewesen, in täglichem Zusammensein mit dem vorbildlichen Lehrer, dessen Unterricht unserer Kunst schon so manchen ausgezeichneten Maler gegeben hat. Aber wenn von den Junghanns und Hegenbarth doch gesagt werden muß, daß sie sich von der Art ihres Meisters oft zu wenig unterscheiden, so trifft das bei Thomann auf keiner Stufe seiner Entwicklung zu. Wie er als Mensch wortkarg, einsilbig ist, so ist auch seine Malerei sparsam in ihren Mitteln, der verschwenderische Reichtum an Lichtern und Farben, den die Palette Zügels über seine Landschaften auszustreuen liebt, ist ihm versagt geblieben. Von seinen hier wiedergegebenen Bildern weist nur das erste „Bäuerin auf Maultier“ (Abb. S. 313) in seiner fleckenhaften Malerei auf die Zügel-Schule hin, aber auch in ihm wird schon ein grundsätzlicher Unterschied deutlich. Man könnte Heinrich Zügel, den man gern als den großen Tiermaler unseres Landes anspricht, vielleicht mit größerem Recht den Maler des Lichtes nennen, auf seinen Tierbildern ist es im Grunde ja gar nicht das Tier in seinem Bau, seinem Gang, seinen Beziehungen zum Menschen, was ihn anzieht, vielmehr dienen ihm die Rinder und Schafe und Pferde, die er malt, als Reflektoren. Wie das Licht um ihre Leiber spielt, wie es ihre Pelze, bis in die feinsten Härchen sie durchglühend, in kostbaren Märchentönen aufleuchten läßt, das ist seine Lust. Besser als den Tiermaler Thomann kann man mit Zügel seine Schüler Eugen Wolff, Esser, Hummel nennen, die Blumen, Stilleben, prunkvolle und trauliche Innenräume malen, oder vielmehr diese Dinge wiedergeben, wie sie im Spiele des Lichts ihre Starre verlieren, wie heiße Sommerluft zittern, in tausend Tönen irisieren. Unseren

A. Thomann 1915.

ADOLF THOMANN — SCHAFSCHUR

Schweizer reizen nicht die Wunder des Lichtes, der Maler, der sommers nach Haimhausen hinter Schleißheim übersiedelt oder zu einem Walliser Hochtal aufsteigt, ist dort zum Landmann, zum Bergbewohner geworden, der gern lebt in dem schweigsamen Menschen, der des Winters nach München zurückkehrt, fort, und wenn sie dann in seiner Werkstatt neu erstehen, so führt ihm eine herzliche und mitleidige Freundschaft mit der Kreatur dabei die

ADOLF THOMANN — BRABANTER SCHIMMEL

zum Takt der Dreschflegel die schweren Glieder rührt, von der schmalen, derben Kost der Dörfer sich nährend. Ehe er sie malt, lebt und leidet er mit den hart arbeitenden Menschen und Tieren der Felder und Wiesen. Die heimliche Bürde, die über ihnen immer liegt, Hand. Es schwingt diese Note des Mitgefühls auch in jener auf dem Maultier reitenden Bäuerin, über allen Figuren des Bildes liegt der schwere Ernst des Hochtals, und unwillkürlich verknüpfen sich diesen einsamen, rauhen Menschen unsere Gedanken. Als die

ADOLF THOMANN SCHIMMEL AM BACH

„Begegnung“ (Abb. S. 315) in Essen im Kunstmuseum zum erstenmal ausgestellt war, wurde sie einer dort lebenden Schriftstellerin zum Ausgangspunkt einer empfindsamen Liebesgeschichte, was nun freilich gar nicht in der Absicht ihres Schöpfers lag, in Wirklichkeit waren die einander Begegnenden Vater und Tochter.

Es ist seltsam genug, wie die Geschöpfe der engen Welt Adolf Thomanns, diese Menschen und Tiere, die allesamt dem Alltag, den einfachsten Formen des Lebens angehören, auf der Leinwand bedeutungsvoll werden. Bilder, wie die „Pferdeschwemme“ (Abb. S. 314) scheinen uns in ein heroisches Zeitalter zurückzuführen. Das Bild der „Schafschur“ (Abb. S. 316) wirkt mit seiner frommen Stille wie eine Opferhandlung des Alten Testaments, und das hohe Mitgefühl, aus dem heraus unser Meister schafft, erklärt das nur zum Teil. Erst der monumentale Einschlag in seiner Begabung kann uns den rechten Schlüssel geben, ganz im Gegensatz wieder zur malerischen Freiheit der Zügelschule baut Thomann seine Bilder auf strengster zeichnerischer Grundlage auf, und seine Kunst, den Umriß von Landschaft, von Mensch und Tier, auf das knappste Maß zu bringen, das Raumgefühl, mit dem er seine sparsam verwendeten Figuren in den Rahmen setzt, das ist es nun, was seine Stoffe über die Bescheidenheit ihres Loses hinaushebt, sie mit feierlicher Größe umkleidend. Wer auf der Lauer nach fremden Einflüssen liegt, mag hier romanisches Wesen verspüren, wie ja auch in der Literatur so manches Beispiel, insbesondere Konrad Ferdinand Meyer zeigt, daß im Schweizertum Deutsches und Welsches gern sich mischen. In der Tat kann man von dem strengen, architektonischen Bau der „Begegnung“ an Poussin denken. Doch hindert das nicht, daß die deutsche Malerei, die großen, monumentalen Aufgaben entgegengeht, mit aller Macht nach Strenge, Größe, Gesetzmäßigkeit ringen muß, und als Wegweiser muß ihr auch Adolf Thomann empfohlen werden.

Jene „Pferdeschwemme“, das Bild, das Thomann zuerst weiteren Kreisen Münchens be-

ADOLF THOMANN SCHAFE VOR DEM STALL

kannt gemacht hat, ist von besonderer Pracht des Baues. Man möchte nach dieser reichen, bewegten Komposition auf einen Maler raten, der jetzt im Weltkrieg große Aufgaben fände, doch scheint er seinen friedlichen Bahnen treu zu bleiben. Nach wie vor stehen das Landvolk und sein Getier seinem Herzen am nächsten, darüber hinaus greift er auch wohl bedächtig in die kleinbürgerliche Welt der Schweinemetzger, Dorfschmiede, Fuhrleute, und wir wollen ihm, der zum Schlachtenmaler freilich nicht taugen mag, doch wünschen, daß er hinter den Fronten, etwa bei den Trainkolonnen, den Krankenträgern, neue Vorwürfe sammle. In zahlreichen Gemälden ist der nunmehr Vierundvierzigjährige seiner ländlichen und kleinstädtischen Welt, ehrlich und warmherzig zugleich, ein treuer Verkündiger geworden, und eine Folge von Holzschnitten, Hausschmuck in bestem Sinne, schließt sich ihnen an. Wie bezeichnend ist es doch für seine ganze Art, daß er am liebsten Tätigkeiten schildert, die in gemächlichem Verweilen verlaufen, das Anschirren und Beladen von Tieren, das Melken, das Scheren der Schafe! Wenn wir ihn seit einigen Jahren auch in der Welt des Zirkus heimisch werden sehen, so ist es hier vor allem die ungeschlachte Masse des auf der Tonne arbeitenden Elefanten, die ihn fesselt, oder die riesige Form des auf den Hinterbeinen stehenden Brabanter Schimmels (Abb. S. 317). Das Momentane, nur mit blitzschnellem Pinsel Festzulegende, das er hier im Reiche der Sprünge und Tänze studieren könnte, reizt ihn nicht. In diesem Maler ordnet und formt es sich nach hundert und aber hundert Eindrücken gemächlich, bis er sich endlich sicher fühlt, die gesetzmäßige, die durch uralten Gebrauch geweihte Gebärde des Schlachtens, des Melkens hinzusetzen. Die Gehaltenheit, Gebundenheit, mit der Adolf Thomann seine alltäglichen Geschichten schildert, erheben sie zu sinnbildlicher Höhe, so daß sie wie ein kräftiges Lied gesunder, segenbringender Arbeit an uns vorüberklingen.

Die hier wiedergegebenen Bilder mögen, soweit noch nicht erwähnt, für sich selber sprechen. Ueber dem „Schimmel am Bach“ und dem „Engadiner Dorfplatz“ (Abb. S. 318 u. 320) liegt, was bei unserem Freunde selten ist, ein Hauch leiser Romantik. Auf voller

Höhe und Reife zeigen ihn dann die 1915 gemalten „Schafe vor dem Stalle" (Abb. S. 319), die „Schafschur" und der „Zirkusschimmel". Die Gesetzmäßigkeit, Klarheit und Fertigkeit dieser Kompositionen ist nicht zu überbieten. Eine Besonderheit Thomanns wird in ihnen noch deutlich, es ist das Gleichmaß, mit dem er den Menschen und Tieren seiner Bilder gegenübersteht, sie sind ihm brüderliche Geschöpfe der gleichen, von Arbeit und Entbehrung angefüllten Welt, das gleiche Blut wallt durch ihre Adern, die gleichen Impulse lenken ihre schweren, ein wenig trägen Glieder, wie aus einem Gusse stehen diese Bilder vor uns da.

Die Schweiz ist sich des wertvollen Gutes, das sie an der Kunst ihres aufrechten Sohnes besitzt, wohl bewußt. Thomann ist in den Galerien von Basel, Genf, Zürich, Winterthur vertreten. In Deutschland ist er über die Kreise der Münchener Secession hinaus kaum bekannt geworden, es liegt das vor allem daran, daß er, dessen Pinsel bedächtig, dessen Palette sparsam, dessen Stoffkreis eintönig ist, kaum in der Lage ist, abwechslungsreiche Ausstellungen, die von Stadt zu Stadt wandern, aufzubringen. Möchten diese Zeilen seine spröde, aber nahrhafte Kunst unseren Kunstfreunden näher bringen!

ERNST GOSEBRUCH

ADOLF THOMANN — ENGADINER DORFPLATZ

EMIL ANNER

DER ABEND

EMIL ANNER DAS FELD VON FLINCKOW

DER RADIERER EMIL ANNER

Der Künstler unserer Zeit, der etwas auf sich hält, ist meist in einer wenig beneidenswerten Lage. Je mehr er zu sich selber strebt, sein Eigenstes entwickelt, seine Sprache zu sprechen beginnt, sich auf die ihm angeborene Art verständlich machen will, um so mehr rückt die Welt von ihm ab, lassen ihn die Richtungen, die den Tag beherrschen, seitwärts stehen, vollzieht sich seine künstlerische Entwicklung in einem meist nur kleinen Kreise von Freunden und gleichgestimmten Seelen, und der anfeuernde Erfolg fehlt oft gänzlich. Denn der wirkliche Künstler, der immer ein Individualist, ein Unzerteilter ist, geht den Weg, der nach dem Polarstern seines innersten Wesens gerichtet ist. Er kümmert sich nicht um die täglich und stündlich sich verändernden Richtungen der Wandelsterne, die, um ihre eigene Achse wirbelnd, bewußt und unbewußt sich um die Sonnen drehen, von denen ihr Wandern und Wandeln Licht, Richtung und Gedeihen empfängt — das Gedeihen der Zeit und ihres kurzen Tages. Unveränderlich aber glänzt der Polarstern eines echten Künstlers durch die Zeiten und Räume. Aus dem wirren Gestöhne der Tageskämpfe um sie herum erhebt sich ihr Leben und ihr Werk wie eine stolze und heldische Melodie über das bewegliche Gefüge und Geschiebe der Begleitakkorde. Sie bleiben; denn sie werden, wie ein Lied aus dem Munde der Geliebten, im Herzen bewahrt, wenn die Tonfülle längst verrauscht ist.

Aehnliche Gedankengänge lassen sich entwickeln, wenn man eine Folge von Radierungen von Emil Anner vor dem Auge — und dem Herzen — vorüberziehen läßt. Wer kennt im Deutschland der Kunsterziehungskongresse, der organisierten Einbürgerung von Kunst, wo fast jede Eintagsfliege der Kunst ihr Plätzchen an der Sonne findet, diesen Namen? Allerdings ist Anner ein deutscher Schweizer, ein stiller, besinnlicher Alemanne, einer, der keinen Lärm macht. Er, mit seinem großen, sonnighellen Auge, mit der feinen Hand und dem über-

EMIL ANNER DAMENBILDNIS

EMIL ANNER SOMMERS ENDE

vollen Herzen, in dem der liebe Gott Tag und Nacht mit silbernen Glocken läutet, hat dazu keine Zeit, vielleicht auch keine Lust. Er muß schaffen und dichten, horchen und gestalten. Zwischen Brotarbeit und künstlerischem Gottesdienst fließt sein Leben dahin. Bald hat es ein halbes hundert Jahre erreicht. Ein Großer und Feiner hat bewundernd auf ihn hingewiesen und ihn mit wenigen anderen erkannt: Albert Welti, sein Stammes- und Kunstgenosse. Freundschaft verband sie. Das wäre schon an sich ein bedeutungsvoller Wink für die Freunde und Sammler einer feinen Graphik.

Die großen Ausstellungen, in denen auch Anners graphisches Werk jeweils mit einigen typischen Blättern vertreten zu sein pflegt, sind seiner Art von Kunst nicht allzu günstig. In dem gewöhnlich ungeheuren Meer von Techniken und Manieren aller Art werden die feinen, zurückhaltenden Künstler meist wenig beachtet. Jene, die etwas Neues, Neuestes, Unerhörtes, noch nie Dagewesenes zu zeigen haben, kommen naturgemäß in die vorderste Linie, fallen auf und reißen Urteil und Erfolg an sich.

Anners Graphik will in der Nähe betrachtet und genossen werden. Sie hat zunächst weder den großen, dekorativen Zug so vieler unserer heutigen starken Radierungen, noch hat sie jene gedankenreiche, philosophierende Art der Ausgestaltung, noch auch den prickelnden

EMIL ANNER KLEINE BRÜCKE

graphischen Reiz so manches Schwarzweißblattes von heute. Trotzdem ist sie erfüllt von innerstem Leben, von zarter und zugleich starker Beseeltheit und von einer seltenen Größe und Reinheit persönlicher Anschauung, sowie von einer nur mit unerschöpflicher Liebe und Sorgsamkeit arbeitenden reinen Technik. Welti sagte in seiner charakteristischen Art von solchen Blättern: „Da ist eine ganz besondere Poesie darin, da klingt eine Harfe, auf der bloß der Anner spielen kann, und vor ihm lang keiner mehr, als vielleicht hie und da ein Altdeutscher ähnlich, der Altdorfer oder so einer. Es ist eben auch alles drauf so wunderschön gezeichnet wie ein Alter, aber die Stimmung, in die man hineinkommt, ist das Schönste." — Damit hat Welti die wesentlichen Punkte im Schaffen Anners getroffen. Anner geht gewiß von der Anschauung, d. h. von der Natur, aus und vertieft sich in die Erscheinung bis in die letzte Einzelheit. Anders hätten zeichnerisch so köstliche Blättchen, wie „Gipsmühle", „Sommers Ende" usw. nicht entstehen können. Wie ist da alles, bis in die letzte Verzweigung hinein, bis auf die Faserung in den Brettern oder auf das Busch- und Graswerk geschaut, gefühlt und lebendig gestaltet. Aber über diese reine und scharfe Anschauung hinaus, die auch den alten Meistern eigentümlich und wesentlich war, geht Anner alsbald zur Vertiefung seiner Anschauung über. Er beseelt sie, er taucht sie in den Strom seiner Empfindung und umspinnt die Dinge mit der Musik, die in seinem Herzen aufklingt, sobald das Geschaute in seinem Innern zu leben beginnt. Er verdichtet demnach die Natur. Er sieht sie als Dichter, und so gestaltet er sie. Die Natur ist ihm der Rohstoff, aus dem, von den Schlacken geläutert, er seine graphische Dichtung macht. Dadurch wird aus seinem in Zeit und Raum bedingten Formerlebnis ein Zeitloses und Typisches, allgemeingültig Ansprechendes. Solche „Hohlwege," solche kleinen „Brücken", solche Blumenwiesen im Sonnenglanz haben wir alle schon gesehen, aber nicht so gesehen, wie Anner sie sieht und gestaltet: in ihrem geheimen Leben, in dem Tönen und Glänzen der Lüfte, im Weben und Sich-Regen der Blumen, Kräuter und Bäume, jedes aus seinem besonderen Wesen, mit seinem eigentlichen inneren Gesetz, das nach außen schaubar wird. Wie klingt das alles harmonisch und feierlich, wie eine Symphonie des Erschaffenen! Wie steht hier alles rhythmisch und dynamisch in engster Beziehung zur Weltmusik, wo der Mikrokosmus mit all seiner Süssigkeit sich zur Erhabenheit des Makrokosmus aufschwingt, wie eine Melodie über den Harmonien. — Anner hat rein dichterische Schwarzweiß-Blättchen geschaffen in seiner Buchkunst zu Dialektdichtungen seiner Landsleute: für Paul Hallers „'s Juramareili" (Das Juramariechen), zu Sophie Hämmerli-Martis „Im Bluest" (In der Blüte), Schwarzweiß-Dichtungen, die landschaftlich und stilistisch sich zwischen den Federspielen Hans Thomas und den Festkartenmärchen von E. Kreidolf halten. Indem neben Welti diese Namen hier genannt werden, ist der Kreis umschrieben, aus dem Anner stammt, in den er gehört.

EMIL ANNER GIPSMÜHLE

Es ist gewiß nicht ohne tiefere Bedeutung, daß Anner wieder auf die reinen Stimmungselemente der Tageszeiten zurückgreift; daß er

EMIL ANNER

DER MORGEN

EMIL ANNER SONNENGLANZ

im „Morgen“ mit wunderbarer und zarter Eindringlichkeit das Weichen der Dunkelheit vor dem aufsteigenden Licht darstellt und eine ganze Welt aus der Dämmerung auftauchen läßt, während er im „Abend“ das Versinken und Verstummen der Welt aus dem goldenen Glanz der Wolken, Lüfte und des Wassers in die geheimnisvollen Schatten und das letzte Erschauern der Baumkronen vor der einbrechenden Dunkelheit aus einem inneren Schauen heraus gestaltet. Denn in solchen Blättern wandelt sich die sichtbar sachliche Natur durch eine eigenartige und sichere Technik in einen schwer zu beschreibenden mythischen Ausdruck des Kunstwerkes.

Der eigentliche Stil Anners wird darin ausgeprägt, daß er, verbunden mit den Landschaftsdichtungen der früheren Zeiten, doch ganz in unserer differenzierten Empfindungswelt lebt und schafft. Man kann die Linie über Anners Landsmann Geßner, den Idylliker, bis zu Claude Lorrain, den Pathetiker, ziehen, und doch wird Anner, so gut man ihn zwischen diese beiden einordnen kann, doch sein Besonderes, Eigenes haben. Denn er ist weder von der Weichheit der Rokokozeit, noch von dem herrisch Persönlichen der Renaissance beeinflußt, sondern vom pantheistisch - romantischen Sinn der Musik aus der Nach-Beethovenzeit bestimmt, wie Anner denn auch als Thema in einem seiner Exlibris die wogende und starke Melodie aus der H-moll-Symphonie Schuberts als Leitmotiv unterstellt.

Natur und Dichtung in Anners Kunst finden in der musikalischen Stimmung seiner Blätter ihre Einheit. Daß ihm die Landschaft mit ihrer Vieldeutigkeit an Empfindungswerten besonders nahe liegt, ist leicht verständlich. Die Setzung und Verteilung der Massen, ihre Bewegung durch Form und Licht hat ohnehin etwas Musikalisches, ist bewegte Form in Raum und Zeit. Wie Musik und bildende Kunst in ihren höheren Aeußerungen immer durch die Stimmung auf ein Religiöses hinführen, so wohnt auch den Landschaftsradierungen Anners stets eine religiöse Weihe inne. Man braucht nicht lange darnach zu suchen. Man frage nur die Welt der Blumen und Gräser: „Geh hin, es werden's dir die stummen Blumen sagen“, wie der cherubinische Wandersmann lehrt.

Wo aber Anner sich streng an die Natur halten muß, wie in der Bildnisradierung, da verklärt er seine Sachlichkeit durch die keusche und zurückhaltende Treue, mit der er sich der Natur unterordnet und sie nur durch die altmeisterliche Arbeitsweise adelt. Hier legt er seiner Phantasie, seiner Empfindung Zügel an, aber er verliert auch die Geduld nicht und holt ehrlich und sorgsam das Letzte aus Platte und Nadel heraus. Da wird die Form ihm zum Gebet, und eine Haarsträhne, ein Augenschnitt ist ihm so wichtig, wie das Weltweben der großen Natur.

Anner hat auch eine stattliche Folge von Exlibris-Radierungen geschaffen. Er hat gegenüber den oft unerfüllbaren Anforderungen seiner Auftraggeber als Künstler standgehalten, indem er auf kleinstem Raum ein Kleinod schuf, sei es eine Landschaftsdichtung oder eine Antike oder ein Menschenwerk, das als Motiv gewählt wird. Die Urmelodie alles Seienden gilt ihm: Die Kreaturen sind des ewigen Wortes Stimme.

Noch ist Anner nicht ganz fertig in seiner Ausreifung. Verschiedene Ansätze weisen auf neue Möglichkeiten in seiner künstlerischen Weiterentwicklung und Ausreifung hin. Und das ist das Schönste an seinem Werk, daß aus jedem seiner Blätter die ewige Jugend und immer frische Spannkraft leuchtet: die Sonne ihres Daseins und Schaffens.

Dr. Jos. Aug. Beringer

Ex libris Olga Kehrl/g.b. Hagen.

EMIL ANNER EXLIBRIS

JOSEF EBERZ STRASSE

JOSEF EBERZ

Erst wenige Jahre sind es her, daß Josef Eberz seine eigene Schaffensweise fand und daß man ihn zu den Berufenen der modernen Malerei zählen darf. So langsam sich zunächst die Entwicklung vollzog, so schnell schritt sie vorwärts, nachdem Eberz mit Entschlossenheit sich der neuen Ausdruckskunst zugewandt hatte. So mag sie als ein Zeichen dafür gelten, daß der künstlerische Ausdruck unserer Zeit auch wirklich in dem Bestreben ruht, das Kunstwerk wieder wie vor alters als eine in sich abgeschlossene Welt zu gestalten, deren Gesetze zugleich von der Persönlichkeit seines Schöpfers und von der besonderen Artung der ihm zur Verfügung stehenden Mittel gegeben werden.

Eberz verbrachte seine frühe Jugend in Frankfurt. Nachdem er das Gymnasium durchlaufen hatte, besuchte er zunächst die Münchner Akademie, wo er unter Habermanns Lei-

tung sein zeichnerisches und malerisches Können schulte. Dem gleichen Zweck dienten die Studien an der Stuttgarter Akademie in Landenbergers Klasse. Mit gesichertem technischem Können und mit der Fähigkeit, die Erscheinungen der sichtbaren Wirklichkeit getreu wiederzugeben, trat Eberz dann in die Kompositionsklasse Hölzels ein. Hier lernte er auf die Gesetzmäßigkeiten der Bildgestaltung achten, auf die Bedeutung der Mittel und ward mit ihrer Verwertung gemäß den Absichten rein künstlerischer Wirkung vertraut. Das besondere Verdienst Hölzels, dessen Lehren schon so manchem Vertreter unserer jungen aufblühenden Kunst die feste Grundlage gewährt haben — ich erinnere nur an den unvergeßlichen Hans Brühlmann — liegt darin, daß er seinen Schülern die Fähigkeit vermittelt, gerade ihre eigene Individualität frei zu entfalten.

Die Wandlung zur Selbständigkeit konnte erst erfolgen, nachdem die Gesetze künstlerischer Wirkung in Fleisch und Blut übergegangen waren. Bei Eberz trat der Vollzug dieser inneren Entwicklung so jäh in Erscheinung, daß sich nicht nur das Jahr, sondern gar der Monat bezeichnen läßt, in dem ihm die ersten ganz ihm selbst gehörigen Bilder glückten. Hölzel hatte im Juni und Juli 1912 den Ferienkurs der Stuttgarter Akademie nach dem kleinen und alten Eifelstädtchen Montjoie geleitet. Dieser Platz, den schon die Römer als strategischen Stützpunkt ausersehen hatten, den das Mittelalter mit starken Burgen und Warttürmen umsäumte, der später Vorort der rheinischen Tuchfabrikation ward, stolze Patrizierhäuser und weitgedehnte Fabriken in seltsam verschlungenen und gewundenen Tälern erstehen sah, der heute still, von Verkehr und Welt abgeschlossen ruht — dieser Platz ist überaus malerisch, wenn auch nicht in dem herkömmlichen romantisch-literarischen Sinn. Die Farben der Natur sind fein und herb zugleich, und Stadt wie Burg fügen sich den Rhythmen, die von den Bergen vorgeformt werden. Bei der Berührung mit solcher Natur, die sichtbar bot, was er theoretisch wußte, erwachte in Eberz der Künstler. Landschaften und freie Figurenbilder entstanden in rascher Folge. Noch hat bei ihnen die Loslösung von den Erscheinungsformen der Wirklichkeit etwas Gewaltsames, und Uebertreibungen herrschen vor. Allein diese zumeist schnell hingeworfenen Bildskizzen gehören doch einem Künstler, der mit eigenen Augen sieht, und die Zusammenstellung der Farben weist auf einen Maler hin, dem die Farbe weit mehr ist als die zufällige und unterscheidende Eigenschaft eines Dings, auf einen Maler, der sie vor allem als Ausdruck wertet.

Kurz nach Beendigung der Eifelreise erhielt Eberz den ersten größeren Auftrag: ein sechs auf vier Meter messendes „Herz-Jesu"-Bild für die Ehinger Gymnasiumskirche zu fertigen. Gelang ihm auch keine restlos befriedigende künstlerische Lösung, so offenbarte diese Arbeit doch, daß der junge Künstler, dem die Religion keine Angelegenheit der Konvention, sondern inneres Bedürfnis ist, zu den Berufenen des modernen Kirchenbildes großen Stiles zählt. Bald ward er denn auch vor eine noch umfassendere Aufgabe ähnlicher Art gestellt. Die Ausführung eines Passions - Zyklus für die katholische Garnisonskirche zu Kaiserslautern ward ihm anvertraut. Die vierzehn Gemälde, deren jedes 2,50 Meter breit und 2 Meter hoch sein sollte, waren für die Seitenschiffe bestimmt. Je zwei und zwei sollten in dem Zwischenraum zweier Wandpfeiler unterhalb eines in beträchtlicher Höhe über dem Boden ansetzenden schlanken Spitzbogenfensters Platz finden. Nur bewußte Unterordnung unter die Absichten des Baumeisters konnte den Gemälden ihre volle Wirkung sichern. Eberz strebte nach wechselndem Rhythmus gemäß dem vorwiegend dramatisch-bewegten oder lyrisch-zuständlichen Charakter der einzelnen Passionsszenen, hielt aber streng an der nämlichen Figurengröße fest wie an der einfachen ruhigen Gliederung der Raumschichten: in eine vordere, farbige, von den handelnden Gestalten belebte, und in eine rückwärtige, in geheimnisreiches Dunkel gehüllte, in deren Tiefe keine Einzeldinge erkennbar sind. So konnte er Eintönigkeit vermeiden und Einheit des Ausdrucks sichern. Der Krieg unterbrach die Fertigstellung des Zyklus. Nur zwei Gemälde sind an die für sie bestimmten Plätze gelangt. Doch wurden einige weitere Kartons vollendet und zu den übrigen Passionsszenen liegen zahlreiche vortreffliche Entwürfe und Studien vor.

Unter den religiösen Bildern kleineren Umfangs, die nebenher entstanden, finden sich einige der reizvollsten Arbeiten, die Eberz bisher gemalt hat. Anleihen bei der Formensprache kirchlich gesinnter Vergangenheit werden dabei nie gemacht. Auffassung wie Darstellungsweise tragen das geistige Gepräge unserer Zeit, aber sie erzählen auch von echter Religiosität.

Es ist wohl der naturbefohlene Hang zum Mystischen und Ekstatischen, der diesen Künstler sich so gern mit religiösen Stoffen befassen läßt. Dieser angeborene Trieb verbindet sich

JOSEF EBERZ

DORNENKRÖNUNG (KARTON)

JOSEF EBERZ CHRISTI ABSCHIED

JOSEF EBERZ KREUZIGUNG

bei ihm mit einer sehr ausgesprochenen Sinnlichkeit (im ursprünglichen Verstande). Je nachdem diese oder jene vorherrscht oder je nachdem sie sich das Gleichgewicht halten, verdichten sich die Formen- und Farbenphantasien zu freien figürlichen Kompositionen, bei denen die Menschen meist nur in einer durch den Rhythmus bedingten Formbeziehung zu einander stehen, seltener sich zu einer deutbaren Handlung einen, zu Landschaften usw. So erklärt sich der Reichtum der gegenständlichen Motive, erklärt sich, warum Eberz fast gleichzeitig eine „Kreuzigung", eine „Atelierszene", „Badende Frauen" und einen Zug von Reitern zu malen vermag. Die Kenntnis der Erscheinungsformen, so die sichtbare Wirklichkeit bietet, spricht sich in sämtlichen Arbeiten aus. Nicht minder deutlich aber die bewußte Abkehr von Anforderungen des Naturalismus, die das oberste Gesetz allen künstlerischen Schaffens zu beeinträchtigen imstande sind: eine harmonische Einheit aller zum Aufbau des Kunstwerks verwendeten Elemente zu bilden. Die fruchtbare und schnellarbeitende Einbildungskraft des Malers führt ihm Form- und Gegenstandvorstellungen in einem zu. So ausgeprägt jedoch der rhythmische Sinn ist, das Gefühl für Linien- und Massenverteilung: am tiefsten verankert ist die Empfindung für die Farbe. Aus ihr wachsen Form und Stoff empor, sie ist Träger des Ausdrucks, Träger der Stimmung. Weil Eberz nun eine starke Einfühlung in das innere Leben eines Vorgangs, in die Geistigkeit eines Zustands, in den Klang einer Landschaft gegeben ist, gerät er nicht in die Gefahr, sich auf bestimmte Farbenzusammenstellungen nach der Weise kluger Virtuosen festzulegen und an bestimmten, einmal als wirkungsvoll erkannten rhythmischen Bewegungen festzuhalten. Trotzdem sind seine Arbeiten auf den ersten Blick von denen gleichstrebender Künstler zu unterscheiden.

Auch seine Technik darf Eberz als ihm gehörig beanspruchen. Meist bedient er sich der Oelfarben, denen er das Stoffliche, den fettigen Glanz völlig zu nehmen weiß. Er trägt die Farben leicht und dünn auf, sichert ihnen jedoch durch geeignete Wahl des Untergrundes ihre volle Leuchtkraft. Den Aquarell- und Temperafarben versteht er eine Tiefe des Tones abzulocken, die im allgemeinen nicht zu ihren vorstechenden Eigenschaften zählt. Bemerkenswert ist der ausgesprochen farbige Eindruck, den die zahlreichen Schwarzweiß-Zeichnungen und Lithographien — Landschaften, freie Kompositionen, Aktstudien usw. — auslösen. Hier gelingen ihm auch die zartesten Uebergänge von hell zu dunkel, ohne daß die Bestimmtheit der Form darunter litte.

Auf einen Künstler von so betonter Sensibilität mußte auch der Krieg einen mächtigen Einfluß üben und ihn mindestens zu vorübergehender Auseinandersetzung mit dem neuen, übergewaltigen Phänomen zwingen. Während der ersten Kriegsmonate hat Eberz denn auch in rascher Folge eine Reihe von Bildern und Bildskizzen geschaffen, die Kriegsepisoden wiedergeben, und eine unter dem Titel „Kämpfe" erschienene Folge von 15 Lithographien (Verlag Hans Goltz, München) darf unter die nicht allzu zahlreichen Kriegserzeugnisse der bildenden Kunst gerechnet werden, deren Wert unabhängig von ihrer Gegenwartsbedeutung bestehen bleiben wird. Er hat dabei nicht versucht, fern von der Front die Wirklichkeit des Krieges darzustellen. Was er zeigt, ist, wie er, der mitfühlende Künstler, hingerissen ward von dem gewaltigen Erlebnis. Weil seine Gemälde und Steinzeichnungen daher nur ausdrücken, wie er selbst in seiner Phantasie den Krieg erlebte, wirken sie wahr und echt. Den Weisungen seiner Natur gehorchend, ging Eberz den dramatischen Vorgängen, der Darstellung lebhaftester Bewegung, wilden Streites aus dem Weg. Die seelischen Rückwirkungen des Kriegs auf die Kämpfenden wie auf die Daheimgebliebenen waren ihm wichtiger, und die inneren Kämpfe dünkten ihn bedeutungsvoller und ergreifender denn die äußeren.

Binnen weniger Jahre hat sich Eberz von kenntnisreichem Naturalismus über gewaltsames Formalgestalten zu persönlichem Schaffen geschlossener Kunstwerke durchgerungen. Immer mehr verstärkt sich die innere Festigung, und gerade die letzten gereiften Arbeiten, wie die in Burghausen entstandenen Bilder und Zeichnungen, vor allem eine große Kreuzigung, zeigen, daß hier ein echter Künstler an der Arbeit ist, der sich selbst bereits gefunden hat, und dessen Schaffen eine Bereicherung der jugendkräftigen deutschen Kunst bedeutet, an deren Sieg im kommenden Frieden wir glauben dürfen.

HANS HILDEBRANDT

JOSEF EBERZ EKSTASE

JOSEF EBERZ

ZWEI MÜTTER (LITHOGRAPHIE)

Aus „Wilhelm von Lindenschmit, Studien u. Skizzen"
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

▫ WILHELM VON LINDENSCHMIT ▫
MEDOR UND ANGELIKA (MÜNCHEN 1872)

WILHELM VON LINDENSCHMIT

(EIN HINWEIS)

Es ist sonderbar: von entrüsteten Kritikern werden die Liebhaber der Kunst immer wieder angehalten, zuerst die deutsche Kunst im Auge zu haben. Aber der Verdacht scheint berechtigt, daß die Ratgeber selbst nicht wissen, wieso sie recht haben. Denn sucht man bereitwillig, um festzustellen, was sie selbst zur Kenntnis etwa der Geschichte deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts beigetragen haben, so findet man ungefähr nichts. Pathetisch wiesen sie auf Dinge hin, von denen sie selbst keinen Begriff haben.

Aber nicht nur dort, sondern auch bei denen, die von Kenntnis, Urteil und unbefangener Empfindung ausgehen, wird merkwürdig wenig Leistung für die Bereithaltung deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts angetroffen. Es gibt überhaupt nur ein einziges wesentliches Spezialwerk über die deutsche Kunst dieser Epoche: Das Buch von Cornelius Gurlitt, das trotz seines Umfangs freilich Skizze, ja Notiz geblieben ist und in seiner ersten Auflage nun auch schon bald zwanzig Jahre alt geworden sein wird. Von Büchern über deutsche Lokalschulen ist fast nur das Werk Heinrich Weizsäckers über die Frankfurter Malerei des 19. Jahrhunderts wichtig — und daher auch ganz besonders unbekannt. Gewiß: an Monographien über einzelne wichtige deutsche Meister der Epoche fehlt es nicht. Aber wir sind weit davon entfernt, auch bloß über alle wichtigsten deutschen Künstler des Zeitalters jeweils Buch oder Broschüre zu besitzen. Dabei hat München den allermeisten Anlaß, einmal in den Spiegel zu sehen. Es fehlt nicht bloß ein kritisch und literarisch erschöpfendes Werk über die Münchener Kunst des 19. Jahrhunderts, der es wahrlich an weittragender Bedeutung nicht gebrach, sondern es mangelt auch an Monographien über einzelne wesentliche Meister. Wir haben das große Leiblwerk Waldmanns, Monographien über Trübner, Slevogt, Habermann, Uhde; über Spitzweg haben wir binnen zehn Jahren sogar eine Literatur bekommen. Aber diesen Namen können ebensoviele entgegengestellt werden, die darben. Wir haben kein Buch über Cornelius, keins über Rottmann, keins über Eduard Schleich, keins über Wilhelm von Diez, keine größere Arbeit über die Männer des Leiblkreises, der die bis jetzt letzte breite und große Epoche der Münchener Malerei ausgemacht hat. Wir schreiben 1918 — und noch heute muß diese beschämende Tatsache festgestellt werden.

Jeder ernstliche Beitrag, der geeignet ist, diesem traurigen Notstand abzuhelfen, ist darum mit Freude zu begrüßen. Ein solcher Beitrag liegt vor. Es ist ein im Verlag Bruckmann erschienener Atlas mit Nachbildungen von Skizzen, Bildentwürfen und kleineren Bildern Wilhelm Lindenschmits.*) Ein Sohn dieses 1895 Verstorbenen, der Maler Hermann Lindenschmit, hat diese schöne Mappe in die Oeffentlichkeit geleitet. Zwiefach freilich ist diese Veröffentlichung eingeschränkt. Sie gibt nur den intimen Lindenschmit: die Arbeiten, die jenseits oder diesseits der offiziellen Historienbilder des Künstlers gewachsen sind. Nun ist allerdings wahr, daß gerade in diesen intimeren Dingen, wenigstens für unsere Maßstäbe, das Köstlichste gesammelt ist, dessen Lindenschmit fähig war; aber auch unter seinen Historien ist viel, das nicht bloß zur kunstwissenschaftlichen Vervollständigung seines Profils beitrüge, sondern zugleich eine unmittelbar bewegende Schönheit besitzt. Leider konnten in diesem Album auch von den glänzenden Zeichnungen Lindenschmits Proben noch nicht gegeben werden. Es wäre sehr zu wünschen, daß wenigstens die Zeichnungen Lindenschmits recht bald einem großen Kreise durch Wiedergaben zugänglich gemacht würden. Die andere Einschränkung der Lindenschmit-Mappe liegt darin, daß die Bilder nur von wenigen biographischen Notizen begleitet werden. Man hätte einen möglichst ausgiebigen Text gewünscht. Es ist der Zweck dieser Zeilen, einem künftigen Text zu einer umfassenden Publikation über Lindenschmit — einerlei von wem eines Tages beides ausgehen wird — vorzuarbeiten. Einen klugen Aufsatz schrieb Otto Fischer 1910 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler"; auf diesen Artikel muß zurückverwiesen werden. Neues Material, das noch nirgends verwendet wurde, verdankt der neue Versuch einer Darstellung und Würdigung, der hiermit vorgelegt wird, der Freundlichkeit des Malers Hermann Lindenschmit, der ein 1895 von dem anderen Sohn des alten Lindenschmit, Wilhelm Lindenschmit (dem dritten dieses

*) Wilhelm von Lindenschmit, Studien und Skizzen. 32 teils mehrfarbige Wiedergaben mit Begleittext von Hermann Lindenschmit. Preis in Mappe M 12.—. München, F. Bruckmann A.-G.

WILHELM VON LINDENSCHMIT

TAL MIT WEIDENDEM ROSS (PARIS 1850)

WILHELM VON LINDENSCHMIT

EMPFANG (FRANKFURT 1855)

Namens), verfaßtes, sehr wertvolles, auch kritisch gehaltreiches Manuskript zur Verfügung stellte.

Wilhelm Lindenschmit wurde am 20. Juni 1829 in München geboren. Der gleichnamige Vater stammte aus Mainz und lebte nur zeitweilig, durch berufliche Aufgaben und Neigungen dahin verwiesen, in München. Der alte Historienmaler Lindenschmit ist der Maler der Bauernschlacht an der Sendlinger Kirche gewesen. Die Sendlinger Höhe, das beginnende Isartal bis zur Burg Schwanthalers, etwa noch Hohenschwangau, wo der Bub 1833 den Vater arbeiten sah — dies war das Gesichtsfeld erster Jugend. Es mochte zusammen mit dem ganzen Ton der Zeit den historisch-romantischen Hang auch des späteren, durch einen feinen Realismus relativierten Lindenschmit begünstigt haben — wiewohl auch das für jene Zeit unerhört natur-wirkliche Bauernbild des Vaters dem Sohn schon eine realistische Prägung mitgeben konnte und der ungemeine landschaftliche Nachdruck des Isartals dem Gefühl des Kindes sicherlich bereits eine Richtung wies, die der Mann unter dem Einfluß der Barbizon-Schule entwickeln sollte.

Aufträge zogen den Vater fort. Der zehnjährige Sohn kam 1839 mit dem Frankfurter Marktschiff in Mainz an und blieb der Obhut eines Oheims anvertraut, der ihn durch „ausschließliches Zeichnen", hauptsächlich nach der Natur, auf den schon selbstverständlichen Beruf des Malers vorbereiten sollte. Die Atmosphäre war künstlerisch bereichert: der Großvater war Münzgraveur und besaß eine Menge schöner alter Dinge. Ein Großoheim war Bildnismaler aus kurmainzischer Zeit und Verehrer Chodowieckis. So hing die Familienüberlieferung auch mit dem Rokoko zusammen. Die politische Luft war französisch-radikal.

1842 geschah der Uebertritt in die Münchner Akademie. Antike und Akt waren zunächst in der Hauptsache die Elemente der Erziehung. Nebenbei hatte der Junge vervielfältigende Techniken — Lithographie, Holzschnitt — zu erlernen, um den Vater in der Reproduktion seiner Historien zu unterstützen. Man war nicht wohlhabend und mußte bitter arbeiten. Der Vater, selber dem Zwang des Daseins unterworfen, mußte die Kraft des Sohnes mehr ausnützen, als beiden lieb war. Der in die Arbeit der Reproduktion eingespannte Sohn litt offenbar sehr unter der Entfernung vom unmittelbar malerischen Betrachten der Natur. Diese Not löste sich, als er nach dem Tod des Vater — der im März 1848 starb — in das Städelsche Institut eintrat und dort mit den hochbegabten Frankfurtern Viktor Müller, Burnitz, Schreyer und den andern in Berührung trat. In angestrengtester Arbeit brachte er sich bis zum Herbst 1849 — wie es scheint als Turner in dieser Zeit geistig auch durch die revolutionäre Bewegung dieser Jahre beansprucht — die Mittel zusammen, um den Weg machen zu können, der damals jedem jungen Maler vorgezeichnet schien: den Weg zur Antwerpener Akademie. Dort fand er sich begreiflicherweise enttäuscht, denn Gallait und Biëfve waren wohl nicht, was er brauchte; so entschloß er sich 1851, nach Paris zu gehen. Es war die Generation Feuerbachs: mit Feuerbach selbst, mit Viktor Müller, den Spangenbergs, mit Hausmann, Heß, von Hagn, Heilboth im Verein studierte er die zeitgenössischen Franzosen. Es wird überliefert, er habe sich insbesondere mit der Malerei des Decamps beschäftigt. Die Barbizon-Maler und Courbet scheinen für ihn jedoch wichtiger geworden zu sein. Das äußere Dasein war herb: um leben zu können, retuschierte er jeden Morgen von 2 Uhr ab Photographien. Eine ganze deutsche Kameraderie hatte ein Atelier gemeinsam; umschichtig war man Maler und Wirtschaftsbesorger. 1853 durchmaß Lindenschmit, im Stil von Courbets Wanderer in blauer Bluse, das ganze Frankreich bis an die Pyrenäen zu Fuß; durch das Rhonetal und die Schweiz kehrte er nach Deutschland zurück — unterwegs daraufangewiesen, seinen Unterhalt durch Bildniszeichnungen zu verdienen, mit denen er (um einen Frank für das Blatt) die jurassischen Bauern entzückte. Was für ein Malerdasein — und wie ist es von den Zeiten verweht! Wie ist es von uns und heute geschieden!

Es folgte ein Jahrzehnt in Frankfurt, das der Ausgangspunkt für die ganze Fahrt gewesen war. 1863 siedelte Lindenschmit nach München über. Ein Antrag des Verlages Bruckmann hatte dazu beigetragen, ihn dahin zu ziehen. Von da an ist Lindenschmit bis an sein Ende in München geblieben: von Reisen abgesehen wie jener des Jahres 1870 nach Holland, die er unternahm, um für ein Historienbild — den „Tod Wilhelms von Oranien" — eine möglichst authentische Wirkung des Milieus zu empfangen, abgesehen auch von den Herbstaufenthalten in Tirol, die ihm teuer waren, seinen vielen Wanderwegen durch Toskana und die Romagna und den Aufenthalten in seinem römischen Atelier. 1869 begründet er eine Malschule für Frauen, in der einige höchst achtbare Talente erzogen wurden. Das Jahr 1875 brachte ihm die Professur an der Münchener Akademie. Seine Schule — nicht immer leider seine Wirkung — reicht in unsere

WILHELM VON LINDENSCHMIT — STUDIENKOPF (MÜNCHEN 1876)

Tage. Unter vielen anderen sind von ihm Bär, Belepsch, Blum, Bodenhausen, Bredt, Eckardt, Egger-Lienz, Freund, L. Gebhard, Harburger, E. Hausmann, Heierdahl, Hirth du Frênes, Hößlin, Fr. Keller, Kreling, Marr, Mathes, Messerschmidt, Kunz Meyer, Pöck, Rösl, Rößler, Samberger, Seifert, Schneidt, Steinheil, Waltenberger, Werenskjold, Wergeland, Ch. Ulrich, Ziebland, A. Zimmermann, Zumbusch gebildet worden. Die wichtigste Frage seiner Lehrergeschichte ist jedoch sein Verhältnis zu Leibl. Otto Fischer meldet sie wohl als erster in dem genannten Artikel. Nach Fischer, der sich seinerseits auf eine in den Kreisen „älterer Münchner Maler" gehegte Ueberlieferung beruft, wäre die Gewohnheit, Leibl zur Pilotyschule zu zählen, irrig; Leibl sei nie in Pilotys Atelier gewesen und Piloty habe ihn gar nicht einmal gekannt. Im weiteren beruft sich Fischer auf eine Versicherung Wilhelm Lindenschmits (des einen Sohnes unseres Lindenschmit), wenn er berichtet, daß Lindenschmit „wie anderen jüngeren Malern so vorzüglich auch Leibl seit der

Mitte der sechziger Jahre mit seinem künstlerischen Rat zur Seite gestanden, ja daß er diesen recht eigentlich unterrichtet und geschult habe und noch lange von ihm immer wieder um sein Urteil gebeten worden sei". Waldmanns Leiblwerk erörtert die Frage nicht; einstweilen spricht jedenfalls nichts gegen die des Künstler-Unterstützungs-Vereins lebhaften Anteil nahm. Er starb am 8. Juni 1895 in der Stadt seiner Geburt, in der er drei volle Jahrzehnte seines reifsten Lebens verbrachte.

Ist für diesmal von den vielen großen Historien Lindenschmits, die zum Beispiel in den Rathäusern von München, Kaufbeuren, Heidel-

WILHELM VON LINDENSCHMIT BRIEFSCHREIBERIN (MÜNCHEN 1893)

Glaubwürdigkeit dieser Ueberlieferung. Zur Abrundung der persönlich-künstlerischen Charakteristik Lindenschmits ist etwa noch zu notieren, daß die großen internationalen Kunstausstellungen in München ganz besonders auf seinen Antrieb zurückgingen und daß er mit dieser ideellen Seite einer energisch betriebenen Kunstpolitik eine soziale Praxis verband: er hatte am eigenen Leib die Not so sehr erfahren, daß er, als er selbst in günstigere Verhältnisse gekommen war, an der Organisation berg, in den öffentlichen Sammlungen von München, Nürnberg, Leipzig, Wiesbaden, Königsberg, Wien gefunden werden, nicht die Rede, so bedeutet dies nicht, daß diese Dinge aus einer Diskussion über das Werk Lindenschmits etwa ausscheiden. Vielmehr wird sich das Urteil über diese Dinge auf die Dauer sogar sicher und mit Recht noch zu ihren Gunsten wandeln. Einstweilen reizen glänzende Skizzen zu seinen Historien. Wahr ist aber auch, daß wir, suchen wir jetzt den Zugang zu diesem

WILHELM VON LINDENSCHMIT

VORPOSTEN (PARIS 1852)

WILHELM VON LINDENSCHMIT

SPÄTHERBST (PARIS 1852)

WILHELM VON LINDENSCHMIT

DIÉ MUSIZIERENDEN (FRANKFURT 1856)

Künstler, am natürlichsten bei den Dingen anknüpfen, die dem intimsten Teil des Lindenschmitschen Gesamtwerkes angehören und die allerdings — dies eingangs bereits angedeutete Urteil wird wohl in allen Wandlungen des Geschmacks bestehen bleiben — der feinste Teil seines Schaffens sind. Das Kinderköpfchen, ein Zauberspiel der Farbe, des Tons und der hoben und besteht selbständig, fest, groß unmittelbar neben Courbet oder den Malern von Fontainebleau, in deren Mitte Lindenschmit einmal gestanden hat. Die Gesellschaftsszene gehört zu einer Welt, die sonst fast nur mit dem Namen des jungen Menzel, des Guys und Manets bezeichnet ist. Die Szene „Medor und Angelika“ zeigt eindringlich, welcher

WILHELM VON LINDENSCHMIT ZEICHNUNG

weichen, zärtlich-großen Malerei würde, wäre es Leibl zugeschrieben, kaum den leisesten Verdacht der Fragwürdigkeit erregen können. Der Schimmel im Tal, eine winzige Tafel, ist eines der edelsten Bilder einer Epoche: eine Anschauung, die man gemeinhin mit Worten wie Realismus oder intime Landschaft schlecht genug, eng genug bezeichnet, wird hier auf die wunderbare Höhe des Klassischen erBreite und Tiefe der romantische Kolorismus im München der siebziger Jahre fähig war. Die „Briefschreiberin“ läßt sehen, in welchem Maß dieser Maler elegant, geistreich, leicht, spitz sein konnte, ohne der Bedeutung, ja der Dämonie der Bildseele Abbruch zu tun. Der „Vorposten“ hat einen Hauch von dem grandiosen Wehen Daumiers. Die Zeichnungen zu einem Zyklus der „Waldbilder“, innig-deutsch

nach ihrem Ursprung aus dem Taunus und nach der an Schwind und Richter gemahnenden Tiefenrichtung ihrer illustrativen Lyrik, sind zugleich von einer erstaunlichen Heftigkeit der zeichnerisch-formalen Bewegung und der Empfindung.

In solchen Dingen werden die kühnsten Konsequenzen der Begabung Lindenschmits spürbar. Es ist anzunehmen, daß ihn relative Enge äußerer Bedingungen daran hinderte, diese Konsequenzen durchzubilden, freizumachen, zu radikalisieren. Einerlei: man hat ermessen, was in ihm war. Dies war viel. Es deutet auf einen Maler und Menschen von erlesener Qualität und auf eine köstliche Epoche münchnerischer Kunst.

WILHELM HAUSENSTEIN

GEDANKEN ÜBER KUNST

Absolute Wahrheit kann wie das Gegenteil der Wahrheit aussehen, zum mindesten der relativen Wahrheit, welche von der Kunst angestrebt werden muß. Die Uebertreibung, welche an der richtigen Stelle die Teile, worauf es ankommt, unterstreicht, ist durchaus logisch, denn dahin muß der Geist geleitet werden.

Delacroix

Das Ganze behandle recht groß und so einfach wie möglich, und mit Hinweglassung alles Kleinlichen, Unnützen. Aber alle Motive, welche beitragen können, den dargestellten Gedanken oder die Empfindung deutlicher auszudrücken und zu bereichern, suche anzubringen. Einfachheit, Größe und Tiefe der Gedanken zeugen von deinem Geiste, der Reichtum der Motive von der Fülle deiner Phantasie.

Ludwig Richter

WILHELM VON LINDENSCHMIT — ZEICHNUNG

HUBERT NETZER PORTALPLASTIK AM JÄGERHOF IN DÜSSELDORF

HUBERT NETZER

Adolf Hildebrands starke männliche Persönlichkeit, die Klugheit und Ueberzeugungskraft seines Wortes und seiner kunsttheoretischen Anschauungen, seine Verdienste um die Gesundung der seit den achtziger Jahren des dahingegangenen Jahrhunderts in naturalistischer Anarchie lebenden Plastik und nicht zuletzt sein großes künstlerisches Können haben weit über München hinaus das architektonisch-plastische Schaffen der letzten Jahrzehnte beeinflußt. Als Klassizist sind die klassische Kunst der Griechen des fünften und vierten Jahrhunderts und die Klassizisten des 16. Jahrhunderts in Italien und des 19. Jahrhunderts in Deutschland der Ausgangspunkt seines Schaffens und seiner künstlerischen Anschauungen. Alle Beziehungen aber zu dem größeren und an Ausdruck meist reicheren Erbe der Vergangenheit, der Kunst des Mittelalters, der deutschen Renaissance der Adam Krafft und Tilmann Riemenschneider, des Barock und Rokoko, dann des Impressionismus eines Rodin sind bei Hildebrands starkem suggestivem Einfluß bei dem großen Kreise seiner Gefolgschaft unterbrochen worden. Die aus der klassischen griechischen Plastik und der Steinbildnerei Michelangelos gewonnenen Raumgesetze kommen über den persönlichen künstlerischen Ausdruck. Nur einer der Münchener Plastiker ist immer seine eigenen Wege gegangen und hat seine starke persönliche Eigenart zu wahren gewußt. Ich meine HUBERT NETZER, den Meister der Münchener Narziß-, Tritonen-, Nornen- und Jonasbrunnen. Aber von dem stillen

HUBERT NETZER — PORTALPLASTIK AM JÄGERHOF IN DÜSSELDORF

und fruchtbaren Schaffen des Meisters, dem München nicht weniger denn vier Monumentalbrunnen verdankt, ist bisher noch niemals im Zusammenhang berichtet worden.

Hubert Netzer, heute schon ein Fünfzigjähriger, stammt aus der alten Reichsstadt Isny im Allgäu. Der Mannheimer Bildhauer Hoffarth und Ruemann von der Münchener Akademie sind seine Lehrer gewesen. Die lebhafte Bewegung der Linien und Massen dieser beiden Bildhauer, man könnte noch den genialen Wagmüller anführen, haben bei seinem Erstlingswerke Pate gestanden, als er, ein Schüler noch, im Jahre 1893 den ersten Preis für den Entwurf für das Karl-Olga-Denkmal in Stuttgart davontrug. Die Zeit der Makart und Gedon lebt noch nach. Ein festliches Rauschen geht durch den Aufbau und die Bewegung der geschlossenen Komposition der Württembergia mit Krone und Schild als Beschützerin der schönen Künste, zu beiden Seiten die Tiere des Landeswappens schirmend und mit sich fortführend. Ein Bild aus einem Festzug. Man trug indes Bedenken, einem jungen Schüler der Kunstakademie die Ausführung zu übertragen. Ein anderer erhielt den Auftrag. Die Akademie ehrte aber ihren begabten Schüler, eine seltene Ausnahme, mit der Verleihung ihrer goldenen Medaille.

Netzer wurde noch auf andere Weise entschädigt. Im selben Jahre erwarb die Stadt München für die Anlagen an der Herzog Wilhelm-Straße Netzers Tritonenbrunnen. Heute wird der Meister über seine Jugendarbeit etwas lächeln, vor allem über den naturalistischen Felsunterbau. Aber er wird auch noch immer seine Freude haben über das Temperament und das große technische Können seiner Jugend. Triton, in behaglicher Ruhe auf einer Felsenklippe, von einer Seeschlange überrascht,

HUBERT NETZER ◘ PROMETHEUS-GIEBELGRUPPE AN DER NEUEN UNIVERSITÄT WÜRZBURG

die sich um ihn gewunden hat und aus dem geöffneten Rachen Wasser speit.

Drei Jahre später konnte Netzer als erster Preisträger im Wettbewerb um den plastischen Schmuck an der neuen Universität zu Würzburg eine Kolossalgruppe ausführen. Er schuf etwas plastisch ganz Phantastisches. „Prometheus, vom Himmel herabschwebend, bringt den Menschen das Licht“ (Abb. S. 350). Das Chaos der Finsternis schwindet. Mutter Erde sucht des Prometheus Arm zu fassen. Die Weltenungeheuer, der Menschheit Feinde, zwei Drachentiere, schleichen vor dem leuchtenden Geschenk des Lichtspenders davon. Klar umrissen und im Aufbau in der Linienführung geschlossen, hebt die hochgestellte Gruppe sich vom Horizonte ab. Mit der Normalelle Hildebrandscher Aesthetik gemessen, wird diese Arbeit freilich nicht bestehen können. Wer aber sagt, daß notwendigerweise die malerisch bewegte Formenauflösung barocker Kunst auch eine Bildauflösung zur Folge haben muß? Wenn ein barockes Temperament, das nach Ausdruck ringt, durch die Gesetzmäßigkeit der geschlossenen Bildwirkung gebändigt wird, so ist sein Werk ebenso Kunst wie die kühle Ruhe der Neu-Klassizisten. Der Unterschied liegt lediglich im Stil und Temperament.

Die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts bringen bei Netzer eine Wandlung. Auf den jugendlichen Stürmer folgt, vielleicht ein Einfluß Hildebrands, eine strengere Auffassung der Formen. Aber der Sinn für die lebensvolle Form, für das, was ihm stets eigen, ging nie verloren; und was ihn immer auszeichnete, daß er für abstrakte und transzendente Dinge einen konzentrierten plastischen Ausdruck fand und ohne Attribute und Allegorien eine Idee in plastische Formen und deren Linien zu bannen verstand. Im selben Jahre wie der Prometheus entstand das Werk, das Netzer populär gemacht hat, der Narzißbrunnen (Abb. S. 351).

Auf einem der verschwiegenen stimmungsvollen Höfe von Gabriel Seidls Bayerischem Nationalmuseum zu München neigt sich, von Bogenstellungen umgeben, die schlanke Gestalt eines schönen Jünglings über den Beckenrand des Brunnens und betrachtet aufmerksam gespannt sein Bild im Wasserspiegel. Er hatte einst die Liebe der Waldnymphe Echo verschmäht, die dann an ihrer Sehnsucht zugrunde ging. Die Götter straften ihn: er verliebte sich in sein eigen Bild im Brunnenspiegel und als er mit seinen Lippen es berühren wollte, zerrann es ihm. Der Schmerz

HUBERT NETZER

NARZISS. BRUNNEN IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM IN MÜNCHEN

um den Verlust gräbt sich in das von Locken schön umrahmte Antlitz ein (Abb. geg. S. 352); und gleich der Nymphe Echo starb auch er aus Sehnsucht in der Blüte seiner Jahre. Aus seinem Blut entsproß mit ihrem verwirrenden Duft die Blume der Narzissen. Es geht ein seltsamer Zauber von dieser Brunnenplastik aus, der Schönheit der Gestalt wie dem ausdrucksvollen Kopf. Ein Reiz antiker Märchen schwebt über dieser Arbeit, den die Normalelle der Kunst nicht zerstören kann, die nachweisen könnte, daß die Narzißplastik gegenüber der Natur nicht genügend abgeschlossen wäre: Narziß ist beim Wandeln durch den Hof an den Brunnen herangetreten. Der linke Fuß auf dem unteren Beckenrand verbindet ihn noch etwas mit dem Gartenweg. Und wie er hinaufgestiegen ist, so mag er auch mit einem Schritt, auf den der linke Fuß auch wartet, wieder hinuntersteigen. Hildebrand würde sagen, daß die „Funktionswerte" nicht als „Raumwerte" gestaltet seien. Aber das wichtigere bleibt doch der Zauber der Arbeit, der den Betrachter immer wieder fesselt, die starke suggestive Kraft, die von dem Bildwerk ausgeht. Schöner noch als die Aufstellung im Hof des Nationalmuseums, wo man die Pflanzenkübel gerne missen möchte, ist diejenige eines Abgusses im Park zu Potsdam.

Netzer hat nach Jahren für einen Schloßpark denselben Narziß wiederholen sollen. Er war indes des Mangels klarer Abgeschlossenheit der älteren Arbeit sich bewußt und schuf, eingeschlossen von hohen runden Gartenhecken, eine neue Narzißfigur, eine Steinplastik, vollkommen in sich geschlossen und mit sich selbst beschäftigt. Keine Linie, die von dem Kunstwerk zur Außenwelt hinüberleitet. Doch welche Arbeit hat den größeren Reiz? Die ältere, die angeblich nicht ganz einwandfreie!

Zwischen beiden Narzißbrunnen liegt eine nicht uninteressante Entwicklung Netzers nach dem Architektonischen hin.

Bald nach Vollendung der älteren Arbeit entstand der Orpheusbrunnen, den Netzer im Jahre 1900 zur Münchener Ausstellung brachte. Orpheus durch das Land wandernd, mit seinem Leierspiel selbst die wilden Tiere, die ihm zuhören, beruhigend. Der geneigte Lockenkopf lauscht den letzten verhallenden Akkorden. Und wie die rechte gesenkte Hand, so hält auch der letzte Schritt des rechten Beines für einen Augenblick lauschend inne. Melodien durchströmen den jugendschönen Körper. Die Linien, die von dem Lockenkopfe auslaufen, geleiten über Kopf und Rücken des Pantertieres und der Rehkuh auf dem Beckenrand und schließen das Brunnenoval. Was an der zackigen Linienführung des Orpheussockels stören könnte, muß mit der damaligen Zeit, um 1900, entschuldigt werden. Uebrigens eine Nebensächlichkeit, die in dem architektonischen Aufbau weiter nicht auffällt. Die stimmungsvolle Brunnenarbeit ist leider nach Neuyork gelangt.

Neben dem Narziß und Orpheus wären noch andere Arbeiten anzuführen, die Netzers Entwicklung zu einer strafferen Formenauffassung und klareren architektonischen Ausgestaltung zeigen. So die bogenspannende Diana mit ihrer ausdrucksvollen Silhouette, dann für die Kirche Neustadt an der Haardt vier große Denkmalsstatuen der Kurfürsten Rudolf und Rupprecht von der Pfalz und deren Gemahlinnen Beatrix und Margareta und eine Fülle von Zierbrunnen mit Kinder- und Tierplastiken. Hier zeigt der gemüt- und poesievolle Netzer sich von der liebenswürdigsten Seite: Rotkäppchen mit dem Wolf, oder ein Flöte spielender Putto auf einer Wasser spendenden Muschel, das Becken, im Grundriß eines Vierpasses, von Enten getragen. Ein Mädchen sich schmückend, am Beckenrand Pfaue. Für einen Berliner Landhausgarten den dreijährigen Sohn, auf hohem Sockel den Gockelhahn fütternd, vorne am Beckenrand zwei brütende Hennen. Für einen neuen Stadtteil in Düsseldorf zwei Kinderbrünnchen. In einem Privatgarten ebendort Kupido auf dem Kopfe eines Meerungeheuers auf einer Säule balancierend (Abb. S. 361). Dann Puttendarstellungen in Tondi an Neubauten. Als zwei seiner ansprechendsten Genreplastiken die beiden, auf einem Seetier und einem Wildschwein reitenden Putten auf hohen Pfeilern des neuen Hofgitters an Schloß Jägerhof zu Düsseldorf (Abb. S. 348/49). Es ist recht schade, daß der phantasievolle Netzer sich nicht noch mehr auf dem Gebiet des Genre, der Kinder- und Tierplastik versucht hat. Große Monumentalaufgaben nahmen seine Zeit in Anspruch: der Nornenbrunnen, der Jonasbrunnen und die Statue des Blitzeschleuderers.

Der Nornenbrunnen auf dem Karlsplatz zu München war 1907 vollendet (Abb. S. 355). Auf schlichtem Unterbau, den reizvollst ein Relieffries aus Seepflanzen, Seeanemonen, Algen und Korallen belebt, ruht die über vier Meter im Durchmesser zählende schmucklose Brunnenschale, aus deren Mitte strahlenförmig die Fontäne emporschießt und das überflüssige Wasser durch die breitlippigen Mäuler unter dem Beckenrand breitstrahlig in flache Becken unten abgibt. Zwischen diesen Becken stehen auf fast zwei Meter hohen Sockeln, an das Beckenrund angelehnt, die drei germanischen

HUBERT NETZER

KOPF VOM NARZISSBRUNNEN IN MÜNCHEN

Schicksalsgöttinnen Verdandi, Skuld und Urd und überragen den drei und ein halb Meter hohen Beckenrand. Dem geschäftigen Leben am Karlsplatze zugewandt Verdandi, die Norne der Gegenwart, den Knäuel in der Rechten haltend, denn sie ist es, die den Schicksalsfaden des Lebens spinnt (Abb. S. 356). Sphinxhaft, wehmütig sind ihre Augen in die Ferne gewandt, die noch verschleiert des Menschen Schicksal birgt. Und feierlich ernst wie ihr Antlitz ist auch das Fließen der Falten ihres Gewandes. Skuld, die nächste der Nornen, nach dem Lenbachplatze gewandt, hat den Lebensfaden, der um das Becken des Brunnens sich windet, weiter gesponnen (Abb. S. 357). Hoffnungsvoll heiter wandert ihr Blick ins Leben, denn ihr gehört die Zukunft. Der blühend schwellenden Jugend ihres Körpers und heiterem Aufblicken entspricht auch das lustige Gefältel ihres Gewandes, das nur den Unterkörper bedeckt und dessen schöne Linien durchschimmern läßt. Urd dagegen, die ernsteste im Kreise der Nornen (Abb. S. 354), den Kopf geneigt, in Schatten und schmerzliche Resignation getaucht, nachsinnend über das Unabwendbare, steht nach dem Justizpalast gewandt, wo sich so manches Menschenschicksal schon entschieden hat. Statt der Heiterkeit der hoffnungsvollen Skuld durchfließt eine trauernde Wehmut das schwere

HUBERT NETZER GRABMAL (ENTWURF)

HUBERT NETZER

URD. STATUE VOM NORNENBRUNNEN IN MÜNCHEN

Gewand, das den mütterlichen Körper umhüllt. Sie, die Vernichterin allen Lebens, die Norne der Vergangenheit und Erkenntnis, hat mit der Schere den Schicksalsfaden durchschnitten. Architektur und Plastik in dunkelgrauem Kirchheimer Muschelkalk und das Rauschen und Sprudeln des Wassers, eines Symbols des ewigen Waltens, dem die Nornen gehören, finden sich zusammen in klar gezeichneter Silhouette zu einer wunderbaren Harmonie eines in sich geschlossenen Kunstwerkes. Die über das Irdische hinaus wachsenden Gestalten sind von beredtem Pathos erfüllt und sprechen eindringlich auf den Beschauer ein. Man braucht von den schicksalsgestaltenden germanischen Göttinnen nichts zu wissen und ahnt dennoch vor Netzers belebten, hoheitsgebietenden Steinen, die sich in Attributen und Symbolen nicht kenntlich zu machen brauchen, das Walten der Schicksalsmächte. Eine geschlossene Baumbepflanzung könnte den Platz zu einem heiligen germanischen Hain werden lassen. Nach Vorbildern und kunstgeschichtlichen Erinnerungen sucht man bei Netzers Nornenbrunnen vergebens.

Mit dieser Arbeit war Netzer der erste Brunnenkünstler Deutschlands geworden, ebenso ein Meister der anmutigen Zierbrunnen wie der Monumentalbrunnen. Ein Vergleich mit Begas' Neptunsbrunnen auf dem Schloßplatze zu Berlin stellt Netzers architektonische und monumentale Begabung in das beste Licht.

Eine letzte Brunnenaufgabe stellte ihm München, bevor er diese Stadt nach fünfundzwanzigjährigem reichen Wirken verließ, um, wie Adolf Münzer, Josef Huber und Karl Ederer, in Düsseldorf eine Stätte neuer Betätigung zu finden, in dem Jonasbrunnen. Die barocke Haltung der blockmässig geschlossenen Marmorstatue des Jonas, der dem Rachen des Seeungeheuers entsteigt, war durch die Platzanlage gegeben (Abb. S. 359). Die breitlippigen Muschelränder, über die sich das Wasser ergießt, passen ausgezeichnet zu dem Element des fließenden Nasses.

Ein Bildhauer, dem die Gabe wurde,

355

48*

HUBERT NETZER

NORNENBRUNNEN IN MÜNCHEN

HUBERT NETZER

VERDANDI. STATUE VOM NORNENBRUNNEN IN MÜNCHEN

dem Stein ein so persönliches Innenleben einzuflößen, ist der geborene Grabmalskünstler. Aus der Zahl der vielen Entwürfe kann ich nur wenige anführen. Auf dem Düsseldorfer Friedhof leuchtet wie ein Kristall unter den üppigen, der gegebenen Natursituation wie der Gartenanlage gar nicht Rechnung tragenden Erinnerungssteinen, die aus einem Hof des Friedens ein Steinmetzenlager der reichen Düsseldorfer Bürger machen, Netzers schlichtes Grabdenkmal für August Bagel (Abb. S. 358). Es müßte schulbildend wirken in einer Stadt, die gegenüber ihrer Malerschule immer einen so auffallenden Mangel an Bildhauertradition aufzuweisen hatte. Es ist ein Erinnerungsstein, der so treffend dem stillen segensreichen Wirken des kunstfreudigen August Bagel entspricht. Ich sagte schon einmal, es ist Netzers besondere Gabe, für eine Idee eine ausdrucksvolle plastische Form zu gewinnen. Für einen Gutsherrn auf der Insel Wörth bei Murnau hat er ein Urnendenkmal entworfen (Abb. S. 353) und zwar für jene Stätte einer Lichtung im hohen Tannenwalde, wo der Verstorbene dem Wechsel des Wildes nachzuspüren liebte. Hohe schlichte Pfeiler rahmen die Urne mit ihrem Sockel ein. Darüber auf breiter Deckplatte mit Girlanden geschmückt, auf Kugeln zwei Harpyen, die unter den hohen Tannen geheimnisvoll scheu sich umschauen. Ein Denkmal von außerordentlichem stimmungsvollen Reiz in bezug auf den Verstorbenen wie die Natursituation. Bei anderen Grabdenkmälern entwickelt der Bildhauer seine starke architektonische Begabung und verzichtet auf jeden figürlichen Schmuck. Er schafft seinen eigenen architektonischen Entwurf, den der Architektur-Fachmann mit seinen Kenntnissen über historische Profile nur nicht verbessern sollte!

Der Weltkrieg, der Ausmarsch

der Truppen, der Angriff von allen Seiten, Heldengräber, Ehrenfriedhöfe und Denkmäler an öffentlichen Bauten gaben Netzer eine Reihe eigener Einfälle. Er hat Medaillen modelliert. Den ausmarschierenden Krieger, weit ausholend, das Schwert auf der Schulter. Feiner hätte man die Stimmung von 1914 gar nicht wiedergeben können. Eine glänzende Illustration zu den Kaiserworten! Dann das breite deutsche Schwert, in abwartender Ruhe, umgeben von den allzu vielen angreifenden Schwertern und Lanzen. Für eine Nische im Rathaus zu Mülheim an der Ruhr eine Siegfriedsstatue, eine Hydra niederkämpfend. Für den Ehrenfriedhof zu Duisburg als Schmuck eines architektonischen Halbrunds ebenfalls eine Siegfriedsstatue, das Schwert nach dem Kampf wieder in die Scheide steckend, eine Gestalt, schön in der bewegten Umrißlinie, die man von allen Seiten erhält. Oder für den Mittelpunkt eines Ehrenfriedhofes auf hoher Säule, nur geschmückt mit einer Inschrift, einem Palmzweig und dem Schwert, die Taube mit dem Friedenszweig.

Vor allem dann die Statue des Blitzeschleuderers (Abb. S. 360). Die Arbeit liegt bereits einige Jahre zurück, und ihre Anfänge sind zu interessant, um hier übergangen werden zu können. Die Internationale Welt-Telegraphen-Union wollte in Bern wie der Welt-Post-Verein ihr Denkmal haben. Als Denkmalsplatz war der Helvetiaplatz bestimmt: im Hintergrunde steht die Silhouette des Historischen Museums und nimmt den Straßenlauf über die Aarebrücke auf. Seitlich münden nicht weniger denn sechs Straßen in den Platz. Das Denkmal konnte also nur als Rundplastik gestaltet werden, um jeder Ansicht, jeder Straßenflucht eine klar verständliche Umrißlinie zu geben. Außerdem mußte der Gedanke der Gründung der Welt-Telegraphen-Union einen möglichst klaren Ausdruck finden. Netzer entwarf einen Blitze

HUBERT NETZER — SKULD. STATUE VOM NORNENBRUNNEN IN MÜNCHEN

schleudernden jugendlichen Zeus, scharf nach allen Seiten umrissen, eine glänzende Darstellung für die Idee des Denkmals und ganz ausgezeichnet aus den Bedingungen des Platzes heraus gelöst. Diese Gestalt hätte in ihrer klar erkenntlichen Funktion den Denkmalsplatz beherrscht und sich glänzend gegen die unruhige Umgebung von weitem abgehoben. Das Wesentliche des Denkmals konnte nur die Plastik sein. Die Architektur tritt ihr gegenüber bescheiden zurück, um jeden Wettbewerb mit dem Blitzeschleuderer zu meiden. Ein schlichter runder Sockel in einem schmucklosen Brunnenbassin.

Netzers Entwurf wurde erst an zweiter Stelle prämiiert, und zur Ausführung wurde die Arbeit des Bologneser Bildhauers Giuseppe Romagnoli bestimmt: Man denke sich auf dem Denkmalsplatz ein sechs Meter hohes und achtzehn Meter breites Kanapee, das den Besuchern des Museums die kahle, ungegliederte Rückwand zeigt und den einmündenden Seitenstraßen eine unklare Steinmasse. Mitten auf dem Kanapee dann eine alte Dame. Ihr zu Seiten ein Knäuel junger Frauen. Was das alles soll? „Die internationale Telegraphie vereint die Seelen der Völker.“ Das wird zwar von vornherein nicht ganz klar. Der Italiener setzt daher auch auf Tafeln die Namen der einzelnen Staaten „zu seiten der Zentralfigur, welche die Telegraphie im Geiste und die Union im Ausdruck darstellt“. Da aber die Tafeln nicht völlig Klarheit über die Idee des Denkmals schaffen, sollten, um das Kanapee herumlaufend, „Drähte und Isolatoren auf die Bedeutung hinweisen“, wie es im Erläuterungsbericht des Künstlers heißt. „Es schien mir auch, daß so das Projekt, ohne an Klarheit zu verlieren, an poetischem Ausdruck sowohl als an künstlerischem und plastischem Effekt gewinnt.“ Mir aber fällt bei der Gelegenheit ein kluges Wort von Adolf Hildebrand ein: „Es ist bezeichnend, daß mit der Unfähigkeit für die architektonische Weiterentwicklung des Imitativen sich das dunkle Gefühl einer künstlerischen Unzulänglichkeit einstellt und dann dieser Mangel durch stoffliche Beimischung, durch tiefsinnige Bedeutung usw. ersetzt werden soll. Diese soll das Werk in eine höhere poetische Region erheben. Es ist jedoch klar, daß die bildende Kunst die Poesie nicht anderswo borgt oder so zu sagen nur illustriert. Ihre

HUBERT NETZER GRABMAL DER FAMILIE AUGUST BAGEL, DÜSSELDORF

HUBERT NETZER JONASBRUNNEN IN MÜNCHEN

HUBERT NETZER BLITZESCHLEUDERER

wahre poetische Wirkung entsteht aus der Art zu schauen, aus der Erscheinung als solcher.“

Ganz selbstverständlich setzte in der deutschschweizerischen Presse ein mächtiger Protest gegen den Ausgang des Wettbewerbs ein. Man erklärte allgemein Netzers Entwurf als den allein ausführbaren. Selbst Mitglieder des Preisgerichtes und zwar dessen klangvollste Namen, nämlich Edmund Hellmer-Wien, Peter Breuer-Berlin, Johann Horvai-Budapest, Louis de Benois-St. Petersburg und sogar der Direktor des internationalen Büros des Welt-Telegraphen-Vereins, Oberst Emil Frey, legten nachträglich auch Protest gegen die Ausführung des unmöglichen Entwurfes von Romagnoli ein.

Netzer hat sich um diese Vorgänge weiter nicht bekümmert, aber unter den Einwirkungen des Weltkrieges die ausdrucksvolle Gestalt weiter durchgearbeitet. Der Gewandzipfel der rechten Schulter paßt in der Umarbeitung der ausholenden Bewegung des rechten Armes, der zornig die Blitze in die Weite schleudert, sich viel besser an. Die Gestalt hat mehr Rasse und Ausdruck bekommen. Aus dem jugendlichen Zeus ist der altgermanische Donnerer Donar oder Thor geworden und damit ein beredtes Symbol der Tage unseres Kampfes um Haus und Herd. Denn Donar, der mit seinem Hamer Mjölnir in der eisenbehandschuhten Hand die Blitze ins Land schleuderte, ist nicht allein der leicht erregbare Gewittergott, sondern auch der Gott der germanischen Freien, der die Riesen niederkämpft, der Gott der Fruchtbarkeit und des heiligen Feuers am häuslichen Herd, der Beschützer des germanischen Hauses. Kein Bildwerk war geeigneter, das Vestibül der diesjährigen Großen Berliner Ausstellung im Kunstpalast zu Düsseldorf zu schmücken, als Netzers Donar, der Blitzeschleuderer in seiner ausdrucksvollen, rassigen Umrißlinie, der Verteidiger des deutschen Hauses.

Die diesjährige Große Berliner Kunstausstellung im Kunstpalast zu Düsseldorf zeigt eine neue überlebensgroße Arbeit von Hubert Netzer, eine liegende nachsinnende Frauengestalt, die den mit einer Inschrift belebten Sockel vom Denkmal des verstorbenen Bergrats Brassert in Bonn demnächst schmücken wird. Die schöne Arbeit wird erst durch die Aufstellung auf dem Denkmalsplatz ihre stimmungsvolle Wirkung ganz auslösen. Auf halber Höhe des Alten Zolls zu Bonn, gegen die hohen, im unteren Teil von Grün umrankten Böschungsmauern der alten Bastion angelehnt, an jener Stelle, wo der Weg zur Rheinpromenade steil abfällt.

Wie seine Arbeiten so ist auch der Mensch Hubert Netzer: Ein verhaltenes Temperament wie die Nornen und der Donar. Eine poetische Natur wie die Narziß- und Orpheusgestalten. Beschaulich, liebenswürdig heiter wie seine Puttendarstellungen. Dazu von einer nur allzu übertriebenen Selbstkritik. Einer der persönlichsten und besten, die wir zurzeit unter den deutschen Bildhauern haben!

RICHARD KLAPHECK-DÜSSELDORF

Das Publikum sieht Kunstfertigkeit für Vollendung an, ohne zu ahnen, daß eleganter Vortrag und virtuose Mache nur untergeordnete Fingerfertigkeiten sind gegen die wahre künstlerische Durchbildung.

Liebermann

HUBERT NETZER BRUNNENFIGUR, DÜSSELDORF, PRIVATBESITZ

LOVIS CORINTH DÜNENLANDSCHAFT (1917)

CORINTH ALS GRAPHIKER

ZUM 60. GEBURTSTAG DES KÜNSTLERS

Im Jahre 1913 ward der Maler Corinth entdeckt. Man kannte ihn wohl vorher, lehnte sich aber gegen diesen rücksichtslosen Wahrheitsapostel auf, dessen Kunst gar zu derb erschien und der, von einem unbezähmbaren Jugendfeuer getrieben, sich nicht zu einer ruhigeren und vertraulicheren Art bequemen wollte. Als aber dann das bisherige Lebenswerk des an Jahren bereits gereiften Künstlers das Konsequente dieser durchaus markigen und gesunden Natur erkennen ließ, begrüßte man ihn jubelnd als einen unserer Besten. Man ahnte noch nichts von der Fülle dessen, was in seinen Mappen ruhte, und begnügte sich, ihn als den großen Maler zu preisen.

Das Jahr 1917 brachte dann die Kenntnis des Graphikers und Zeichners Corinth. Wiederum eine Ueberraschung. Der Künstler der Farbe erwies sich als ein Meister der Linie, dessen ganzes Können jetzt erst offenbar wurde, da man die Vielseitigkeit seines allen Anforderungen einer individuellen Daseinscharakteristik gerecht werdenden Genies bewundern mußte.

Es war wohl Corinths eigenes Verschulden, daß seine Kunst so lange einer gerechten Beurteilung entbehren mußte, denn er hütete all diese Schätze scheu in seinen Schränken und versuchte niemals aus eigenem Antriebe an die Oeffentlichkeit zu gelangen. Ihm galt der Beifall der Menge ebenso wenig wie der unverstandene Tadel, er war sich selbst genug und seines rechten Weges wohl bewußt. Sein Ehrgeiz bestand niemals in dem lauten Lobe des Tages, er schuf nicht für das Heute, sondern für das Wahre, Große und Reine in der Kunst, der er seine ganze Kraft weihte.

Von den frühesten Anfängen an verabscheute er daher alles Programmatische und wies alles Tendenziöse von sich. Ihm galt es zunächst, eine gediegene Handwerklichkeit zu erlernen, um auf Grund einer reichen Erfahrung desto freier und ungehemmter schaffen zu können.

Als Corinth von Paris zurückkam, wo er zum Entsetzen seiner Lehrer und Kollegen nicht von seiner derben ostpreußischen Bäuerlichkeit ließ und von einer ihm wesensfremden französischen Geschmeidigkeit, Leichtigkeit und Eleganz nichts wissen wollte, versuchte er es in München mit der Radiernadel, um sich durch die dem Striche besondere Aufgaben stellende Technik Rechenschaft über sein zeichnerisches Können zu geben. Die Radierung war ihm nur Mittel zum Zweck; erst im Laufe der Jahre gewann sie sein höheres Interesse und wurde schließlich in den letzten Jahren zum Hauptbestandteil seines künstlerischen Wirkens.

Auch hier erkannte der Künstler gar bald das wahre Wesen graphischer Darstellbarkeit. Nach wenigen Versuchen mit den verschiedenen Techniken wandte er sich fast ausschließlich der kalten Nadel zu und bediente sich mit Vorliebe des Diamanten, dessen subtile Strichwirkung auf dem geschmeidigen Kupfer dem Meister der Zeichnung als das willkommene Mittel zur Belebung der Linie bis zu den feinsten Abstufungen erscheinen mußte.

Mit Genehmigung des Kunstverlages Fritz Gurlitt, Berlin

LOVIS CORINTH
KRIEGERKOPF. LITHOGRAPHIE (1914)

In der Lithographie hingegen bevorzugte er die leicht zu behandelnde Kreide, deren reiche Skala vom tiefsten Schwarz bis zum nebelhaft verschleiernden zarten grauen Hauche in ein- und mehrfarbigen Darstellungen nicht nur eine Fülle von Einzelblättern, sondern auch mehrere große Werke — wie die inzwischen berühmt gewordenen Illustrationen zur Bibel — entstehen ließ.

Corinth ist eine schwer zu definierende Künstlerpersönlichkeit. Eben weil an ihm so gar nichts Programm ist, sein Schaffen nicht von einer vorgefaßten Absicht, einem bestimmten Ziel, einer gewollten Art geleitet wird, sondern alles momentaner Ausdruck eines die Welt in allen ihren Erscheinungen liebenden und mit stets gleich bleibendem Interesse zu erfassen suchenden, mit schärfster Beobachtung begabten und rücksichtslos beurteilenden, durch keine materielle Erdenschwere gehemmten, reinen und großen Menschen ist, tritt er uns in jedem Kunstwerk als ein Neuer entgegen, der nicht den Gegenstand seiner jeweiligen Laune oder Auffassung anpaßt, sondern sich dem gegebenen Umstande und der aus ihm resultierenden Situation unterzuordnen sucht.

LOVIS CORINTH WEIBLICHER AKT AUF EINEM STUHL (1893)

Es kommt ihm nicht darauf an, mit jedem Blatte ein in sich geschlossenes, fertiges Kunstwerk zu schaffen oder den Gegenstand in wohl abgewogener Komposition vorzuführen; er arbeitet nie für ein Publikum, sondern lebt nur sich in seiner Kunst und sucht sich mit den mannigfaltigen Problemen des sich in jedem Augenblick neu gestaltenden Lebens auseinanderzusetzen. Er scheut vor keiner

Mit Genehmigung des Kunstverlages Fritz Gurlitt, Berlin

LOVIS CORINTH
ODYSSEUS UND DIE FREIER (1914)

Mit Genehmigung des Kunstverlages Fritz Gurlitt, Berlin

LOVIS CORINTH
RUDOLF RITTNER ALS FLORIAN GEYER (1914)

LOVIS CORINTH DIE WAFFEN DES MARS. LITHOGRAPHIE (1914)

Schwierigkeit zurück, geht bis an die Grenzen des Grotesken und kümmert sich nicht um kleinere Entgleisungen. Wie ein Recke bahnt er sich den Weg durch das Chaos dieser Welt. Das Lachen und Zetern der anderen kann ihn nicht entmutigen; er ist sich seiner Kraft bewußt und verlacht im stillen die Kleinen und Verzagten, die da nicht erkennen wollen, daß ein Irrtum, der nach Wahrheit strebt, fruchtbarer und gesünder ist als die tote Wahrheit.

Und dieses Selbstbewußte, Kraftvolle und Sieghafte seines ganzen Wesens bestimmte ihn zum Führer einer neuen Generation.

Durchblättert man die Radierungen und Lithographien Corinths, so begegnet man den heterogensten Werken. Von wildester Ausgelassenheit übersprudelnd, durch brutale Sinnlichkeit und rücksichtslose Derbheit abstoßend wirkend, kann er durch den Schmelz zarter Linien und den Zauber vollendeter Aktdarstellungen entzücken. Von majestätischer Herbheit biblischer Heroen, gewaltiger Größe sagenhafter Helden bis zu dem traulichen Idyll der Kinderstube und dem lyrischen Hauche einsamer Landschaften geleitet uns sein Werk. Er weiß die Kraft des alle Sehnen spannenden Kriegers, die Zartheit und Weichheit des blühenden Fleisches in vielfältigen Aktdarstellungen zu schildern, mit der Glut eines Freudetrunkenen das Hohe Lied der Liebe bildhaft zu meistern und in intimen Szenen aus dem eigenen Familienleben rein menschlich uns gefangen zu nehmen, sich selbst in den phantastischsten Selbstbildnissen darzustellen und zu karikieren und schließlich auch dem durch gewaltige Erlebnisse aufgerüttelten Seelenleben symbolischen Ausdruck zu verleihen.

„Corinth ist ein Künstler, der eigentlich alles kann“, sagt einmal ein trefflicher Beur-

Mit Genehmigung des Kunstverlages Fritz Gurlitt, Berlin

LOVIS CORINTH
MÄDCHEN MIT HUNDEN (1911)

LOVIS CORINTH SCHLAFENDE. LITHOGRAPHIE (1911)

LOVIS CORINTH ▫ DER KÜNSTLER UND DER TOD (1916)

Mit Genehmigung des Kunstverlages Fritz Gurlitt, Berlin

LOVIS CORINTH
WEIBLICHE AKTSTUDIEN. LITHOGRAPHIE (1912)

LOVIS CORINTH BANK IM WALDE (1917)

teiler seiner Kunst. Es mag dies wie eine Art Verhimmelung klingen; denn jedem Menschen sind Grenzen gesetzt und auch dem Größten haften Fehler an.

Tritt man jedoch dem bisherigen Lebenswerk unseres Meisters mit der gebührenden Unvoreingenommenheit gegenüber und läßt man die große Fülle des von ihm bisher Geschaffenen an sich vorüberziehen, so muß man ihn zu den markantesten Persönlichkeiten der neueren Kunst zählen, da sich in ihm durch die eiserne Konsequenz charaktervollen Selbstbewußtseins, aber auch bewundernswerter Selbstverleugnung ein natürliches Talent zu voller Reife entwickeln konnte, das, ohne unterwegs zu straucheln, nunmehr auf der Höhe seines Lebens die Früchte arbeitsreicher Jahre ernten möge.

Die Kriegsverhältnisse haben das Erscheinen dieses Artikels verzögert. Inzwischen hat in Berlin eine neue Corinth-Ausstellung stattgefunden, um den Sechzigjährigen zu ehren.

Man hatte — leider in etwas zu bunter Wahl — hauptsächlich Gemälde der letzten Jahre zusammengebracht, aber doch auch aus früheren Zeiten manches Stück, und mit dieser wenig glücklichen „Retrospektiven" die Räume der Berliner Secession gefüllt.

Der junge Corinth war nur mit wenigen Werken vertreten, so mit einem prächtigen weiblichen Halbakt aus seiner Münchner Zeit, einer überaus feinen sonnigen italienischen Landschaft und einigen Familienbildern.

Das aus dem Schaffen der letzten Jahre neu Hinzugekommene verstärkt noch den Eindruck des Derben und Gewaltigen, erhebt aber auch in manchen Werken das Meisterliche zu ungeahnter Höhe.

Erstaunlich ist wiederum die Fülle des Dargestellten. Das gesamte Leben wickelt sich da im Bilde vor dem Beschauer ab; alles ist dem Meister darstellenswert, nichts entgeht seinem künstlerischen Auge.

Wie frischer Blütenduft weht es aus den herrlichen Stilleben; den kühlen Hauch des sprudelnden Gebirgsbaches und das brausende Wogen der am Strande sich brechenden Wellen weiß sein Pinsel mit kühnem Striche dem Auge und dem Bewußtsein des Beschauers vorzuzaubern.

Die Hauptsache bilden aber die figürlichen Darstellungen, gewaltige mythologische, biblische und historische Szenen, phantastische Figuren, Genreszenen und Porträts in mehr oder weniger skizzenhafter Ausführung.

Manches Werk, das auf der Ausstellung von 1913 den großen Eindruck vermittelt hatte, mußte man leider diesmal vermissen, wie denn auch mehrere der inzwischen entstandenen größeren Kompositionen, die uns die letzten Secessionsausstellungen zeigten, nicht wieder erschienen waren.

So konnte sich denn das Gesamtbild über das Schaffen des Künstlers gegenüber dem früheren Urteil nur wenig verschieben.

Merkwürdig: Corinth, der nunmehr bereits in das siebente Jahrzehnt tritt, erscheint heute noch als der jugendliche Stürmer, als der kraftvoll und oft unruhevoll Vorwärtsdrängende. Möchte man auch manche Entgleisung dem alternden Meister zugute halten, so verblüfft er uns doch immer wieder durch sein derbes und impulsives Zufassen und belehrt uns mit seinem breiten Lachen, daß es ihm gar nicht darum zu tun sei, mit jedem Pinselstrich den allgemeinen Beifall zu erlangen.

Man muß es ihm zum Ruhm nachsagen: er ist sich selbst stets treu geblieben. Er kannte seinen Weg und geht ihn unverdrossen weiter. Mag auch vieles, das seine Hand geschaffen, der Zeitstrom wieder hinwegspülen, sein Werk wird doch bestehen bleiben und mit ihm der Name eines der unanfechtbarsten Künstler, den sein Können und Wollen jung erhält, obgleich die Dezennien sich um sein allmählich sich bleichendes Haar mehren.

KARL SCHWARZ

Die Wiedergabe sämtlicher Abbildungen Corinthscher Schwarz-Weiß-Arbeiten dieses Aufsatzes erfolgt mit Genehmigung des Kunstverlages Fritz Gurlitt, Berlin W., Potsdamerstraße 113.

LOVIS CORINTH AUS DEM HOHEN LIED. FARBIGE LITHOGRAPHIE (1911)

EDMUND STEPPES ABENDGOLD

EDMUND STEPPES

Schwind erhielt eines Tages den Besuch Ludwig Richters, und während die beiden Freunde von München aus dem Landhäusel Schwinds am Starnberger See zustrebten, ließ sich Schwind über seine Kunstauffassung hören. Er verstrickte sich nicht in ästhetisch spitzfindige Theorien, sondern sprach frisch vom Herzen weg, wie es ihm als einem durchaus unkomplizierten, herzhaften Künstler wohl anstand. „Siehst, Richter“, sagte er, „wenn einer Lieb' zu einem Bäumerl hat und Freud' dran, dann malt er all seine Lieb' und Freud' mit, und das Ding hat ein ganz anderes Aussehen, als wenn es einer noch so schön abschmiert. Man muß nur keusch sein, und ein feiner, guter Sinn gehört dazu, sonst ist es nichts um das Ergründen des Geheimnisses von der Schönheit und den Wundern der Natur.“

In diesen paar Worten ist ein Programm umschrieben, und es gilt nicht für Schwinds Kunst allein, sondern steht unausgesprochen über dem Werk auch manches Späteren. Daß den Worten alle Feierlichkeit und aller geheimnisvolle Prunk fehlt, daran darf man keinen Anstoß nehmen. Aehnlich hätten sich gewiß auch Hans Thoma und Karl Haider ausgesprochen, namentlich Thoma, der einmal das schöne Wort von der göttlichen Unbefangenheit und von der Unschuld reiner Anschauung des Malers prägte.

Edmund Steppes gehört in die Familie Schwind-Thoma-Haider. Daß ich mit einem Wort Schwinds diesen Versuch, die Kunst Steppes' zu umschreiben, eröffne, geschieht also nicht zufällig. Ueberdies brannte, nach Henry Thodes Bericht, schon über der Jugend Steppes' der Stern Schwinds: kein anderer Künstler jüngerer Zeit war ihm so wert als dieser inbrünstige Dichter der Naturmärchen, dessen Werke er in der Schack-Galerie in München mit andächtiger Verehrung geschaut hatte. Nur die Alten der Pinakothek, Dürer, Cranach und besonders Albrecht Altdorfer, den mikroskopischen Maler blumenreicher, buntgesternter Wiesen, liebte Steppes in gleichem Maße wie ihn.

Mit solchen Gesinnungen mußte ein Maler, der zu Beginn der 1890er Jahre sich in München bemerkbar zu machen begann, notgedrungen ein Einsamer werden. Steppes, der als Sohn eines höheren Steuerbeamten am 11. Juli 1873 in Burghausen an der Salzach, einem malerischen bayerischen Grenzstädtchen, geboren war, kam gerade zu einer Zeit an die Münchner Akademie, als dort und im Münchner Kunstleben überhaupt der heiße Kampf um den Pleinairismus ausgefochten wurde. Aus Paris waren starke Einflüsse herübergeflattert, und es war zur Trennung von „Alten“ und „Jungen“ und zur Bewegung der „Secession“ gekommen. Die Landschaft schien besonders geeignet, Trägerin der neuen Ideen und der gärenden Probleme zu werden. Allerwärts, im Dachauer Moos und wo sonst flache und moorige, inhaltlich möglichst neutrale, um Gotteswillen nicht durch poetische Motive von der rein malerischen Bildauswirkung ablenkende Landstriche auffindbar waren, wurden Staffeleien aufgestellt. Man malte keine Veduten, keine Gegenden, keine Landschaften im eigentlichen Sinn, sondern Reflexe der Sonne und formloseste Räume, studierte die Atmosphäre und freute sich nie so sehr, als wenn man eine trübweiße, dunstige Luft, die alle Umrisse auflöst und den Dingen jegliche Kontur nimmt, die alles weich und schummerig macht und an die verschwommene Kopie einer mißratenen photographischen Aufnahme gemahnt, auf das Bild gebracht hatte. Schönleber und Dill wurden zu Führern einer Richtung, von der Richard Hamann einmal sehr richtig anmerkte, daß ihr allgemeine Raummotive viel wichtiger waren als Malerei der Heimat. Man bewundert, meint der gleiche Kritiker, wie die Künstler den Ton der Luft, die Bewegung von Menschen und Herden im Raum, die Zerstreuung des Lichts getroffen haben. Aber das Geschilderte selbst wird uns nur wenig nahegebracht. Der Gegenstand fängt an, wie es die Theorie dieser Künstler verlangt, gleichgültig zu werden. Die Behandlung selbst wird interessanter als der malerische Gehalt. Beachtet man daher, wie in der scheinbaren Objektivität und Wahrhaftigkeit noch subjektive Oppositionsstimmung und Negativismus stecken, so trifft Zolas Definition für die Kunst zu; ein Winkel der Natur, nicht gesehen durch ein Gemüt, sondern durch ein Temperament.

Schwind hatte unbewußt und unbefangen der landschaftlichen Gemütsmalerei das Wort geredet, und diese Richtung hatte auch Steppes erwählt, obwohl er damit von vornherein in die

EDMUND STEPPES

EIN FRÜHLINGSGRUSS

EDMUND STEPPES FRÜHLING

EDMUND STEPPES VOR SONNENAUFGANG

Minorität der Unzeitgemäßen gedrängt wurde. Seine Kunstgenossen an der Akademie hatten andere Ideale; sie suchten die Neu-Dachauer, die Worpsweder, die Glasgow-Schule zu übertrumpfen. Steppes wanderte trotzdem unverdrossen in abseitigeren Bezirken. Ganz instinktiv fand er den Weg zu Albert Lang, dem feinen und durch die Freundschaft unserer Allergrößten ausgezeichneten Poeten der Landschaft, und zu dem stillen Emil Lugo; auch von Adolf Bayersdorfer, dem sensibelsten Kunstkenner seiner Zeit, der im Tiefsten seines Wesens in der Kunst Thomas und Böcklins verankert war, nahm er gute Ratschläge entgegen. Das alles förderte ihn, trieb ihn voran und bestärkte ihn in der Gewißheit, daß er sich auf dem rechten Weg befinde, daß er es nicht nötig habe, mit dem Haufen zu laufen und wie die anderen graue oder hellbraune, blaue oder cremefarbene Freiluftbilder ohne Gegenstand zu malen. Thoma, Lugo, Haider, Lang — an ihnen hatte er verehrte Führer und willkommene Wertmesser; Vorbilder wurden sie ihm gleichwohl nie. Denn Steppes war vom ersten Augenblick an, da er hervortrat, eigen und selbständig und ist es innerhalb mehr als zwanzig Jahren selbständigen Schaffens in einem Maße geblieben, daß dem rückschauenden Blick diese ursprüngliche Eigenart stärker erscheint als das Entwicklungsmoment in Steppes' Kunst. Denn die Entwicklung blieb bei ihm auf das Technische beschränkt, hielt sich an Form- und Farbgebung und an die Neueinstellung der Palette im Wechsel der Jahre, machte sich also nur bemerkbar, insofern Steppes seine Malweise änderte, z. B. als er mit anderen Mitteln auf Holz zu malen begann. Die Entwicklung zeigte sich demnach nur in der Oberfläche seiner Bilder, nicht in deren geistigem und seelischem Untergrund, nicht einmal in dem, was man, als die Projizierung dieses Untergrundes in die sichtbare Welt, „Stil" nennt.

Steppes ist Landschafter im Tiefsten seines Wesens, ein elementarer Landschafter. Einige Figurenbilder und Porträte, die in seinem Werk vorkommen, sind nicht entscheidend. Das Beste, das er zu geben, das Letzte, das er zu sagen hat, gibt und sagt er als Landschafter. Thode hat die Stimmung der Landschaften Steppes' in den Begriff eingefangen: die Beredsamkeit der Natur im Schweigen der Einsamkeit. So ist es. Steppes gibt keine

EDMUND STEPPES VOR DEM GIPFEL

staffierten Landschaften, wie wir sie bei Lier oder auch bei Hans Thoma antreffen. Selten einmal sieht man auf seinen Bildern ein paar weidende Pferde oder Kühe. Wenn er eine Almhütte malt, so bleibt die Genrehaftigkeit, der sich ein Bürkel bei der Darstellung dieses mit der Dulliöhromantik der Gebirgsstückeschreiber belasteten Objekts nicht enthalten kann, ausgeschaltet: die braune, verwitterte Hütte mit ihren derben, ungefügen Formen wird selbst ein Stück Natur und zerreißt nicht durch adrette Geradlinigkeit die wild geformte Bergwelt.

Es ist sehr einsam, wenn man mit Steppes durch die Landschaft geht. Ueber seinen Wäldern liegt melancholisches Schweigen. Die Bäume stehen groß und stumm wie Schatten; sie rauschen nicht und keine Vögel singen aus ihren Zweigen. Gespenstische Himmel hängen darüber. Wie brennende Fetzen jagen zuweilen abendliche Wolken zerfasert durch die Luft. Hinter dünnen Schleiern glänzt verträumt der Mond . . . Oder man wird in die schwermütige bayerische Vorgebirgslandschaft versetzt, die voll Sehnsucht ist. Am Horizont steht die blaue Kette der Berge. In der Tiefe liegt wie ein Auge der Staffelsee, Inseln schwimmen auf ihm: das ist das Lieblingsrevier des Künstlers. Dann wieder steigt er auf hohe Berge, malt die kühle Morgenfrühe, wenn das zackige Gestein noch im tiefen Graublau der nächtlichen Schatten liegt und nur die obersten Spitzen von der aufsteigenden Sonne angeglüht werden. Zuweilen sucht der Künstler freundlichere Aspekte auf. Man schaut in ein anmutiges Tal. Eine Quelle rieselt, ein bergansteigender Weg zieht einen heiteren Schnörkel ins Wiesengrün. Eine weite Aussicht über Hügel und Senken hinweg zieht in die Ferne. Zärtliche Birkenstämme, ängstliche Lärchenbäume zittern im Abendwind. Aber auch hier weht ein Hauch melancholischer Wehmut, und wenn Steppes die Schönheit des Frühlings malt, glaubt man als Unterton die Melodie vom Vergehen herauszuhören. Es sind Bilder zum Träumen, vor denen man leicht vergißt, nach ihren technischen Qualitäten zu fragen und vor denen man sich nicht über die Farbgebung des Künstlers und über seinen malerischen Vortrag klar werden will, obwohl der Künstler selbst das nicht gering wertet, sondern in einem Büchlein „Die

EDMUND STEPPES HOCHWALDWILDNIS

EDMUND STEPPES ERWACHEN DES FRÜHLINGS

deutsche Malerei" sich eingehend mit maltechnischen Problemen beschäftigt hat. Vor seinen Landschaften indes wird man völlig von der Stimmung umfangen. Man träumt in die menschenleeren Bilder, sobald man sich ihrer melancholischen Stimmung bewußt geworden, leicht Gestalten hinein, die in ihrem Wesen mit der Natur einig gehen. Werthers wehmütiger Schatten scheint durch diese Landschaften zu streifen. Aus diesen romantischen Wildnissen glaubt man ossianische Gesänge zu hören. In der Einsamkeit dieser Wälder müßte man Adalbert Stifter lesen, dessen einsiedlerische Natur der des Malers verwandt ist und der mit ihm die seltene Gabe teilt, aus vielen Einzelzügen, die er beibringt, *einen* großen, starken Gesamteindruck aufzubauen.

Indessen ist es nicht an dem, daß Steppes literarische Landschaften malte. Sein Naturgefühl ist zweifellos ursprünglich und ganz malerisch. Uebergroße Liebe zur Natur veranlaßt ihn zu Uebertreibungen, Uebertreibungen aber machen das Wesen der Kunst aus. GEORG JACOB WOLF

WESEN DES DEUTSCHEN UND FRANZÖSISCHEN KLASSIZISMUS

Das Problem des Klassizismus ist ein anderes bei den Nordländern, ein anderes bei den Romanen. Den Italienern, um das eigentliche Kunstvolk der Renaissance zu nennen, steckt die klassische Form im Blute: für sie ist höhere Kunstform und antikische Form eins; sobald sie zum Bewußtsein erwachen, steht die „Renaissance" da (Niccolo Pisano im 13. Jahrhundert). Sie stellen die natürlichen Erben der Griechen und Römer vor; sie sind klassisch, aber nicht klassizistisch.

Vielmehr gehört zu diesem Begriff noch der Beigeschmack des Angeeigneten, im Gegensatz zum Angeborenen des Italieners.

Die *Nordländer* waren niemals Diesseitsmenschen und konnten deshalb keine direkte Beziehung zur Antike finden. Noch ihre entwickeltste Kunst, die Gotik, ist eine abstrahie-

EDMUND STEPPES JURA-BÄCHLEIN

EDMUND STEPPES BILDNIS DER TOCHTER DES KÜNSTLERS

rende, eine aus der Weltflucht geborene, nicht eine organisch-weltbejahende*). Bei ihnen war daher die Uebernahme der antikischen Formen, d. h. der Renaissance Italiens, ein unnatürlicher und qualvoller Vorgang voll ungezählter Irrtümer, ja eigentlich ein einziger, wenn auch „historisch notwendiger" Irrtum. Sie mußten plötzlich umlernen, von transzendentaler zu weltbejahender Anschauung, und diesen an Selbstverstümmelungen reichen Prozeß kann man noch ihrer heutigen Kunst ansehen, wenn man gute Augen hat. Vielleicht wird ein Nordländer niemals ganz so mit dem Sinnenzauber der organischen Welt verschmelzen können wie ein romanischer Künstler.

Frankreich, dessen Norden wenigstens die Gotik dem Mittelalter schenkte und bis zum 16. Jahrhundert pflegte, wandelte sich im Laufe dieses Jahrhunderts zu einem völlig romanischen Lande um. Damit waren die besten Vorbedingungen zum Klassizismus gegeben: die völlige Einverleibung der ursprünglich wesensfremden organischen („Einfühlungs"-) Kunst. In NICOLAS POUSSIN erreichte es zum ersten Male den vollkommenen Anschluß an die Kunst der romanischen Schwesternation.

* Ueber diesen fundamentalen Gegensatz zweier Kunstwelten vgl. die glänzenden Bücher von Worringer: Abstraktion und Einfühlung, 1908, und Formprobleme der Gotik, 1911.

EDMUND STEPPES — GEHEIMNIS

EDMUND STEPPES HOCHGEBIRGSALM

EDMUND STEPPES SPIEGELNDE INSEL

In Rom wurde Poussin, etwa 1625, zum Barockmaler im Geiste der Caracci und Domenichino; in Rom fand er seinen Weg zum Klassizismus. Er ward das leuchtende Vorbild und der Wegweiser der französischen Malerei für Generationen, ja für Jahrhunderte und bis zur Gegenwart.

Otto Grautoff hat uns in einem umfangreichen und sorgfältigen Buche eine Analyse von Poussins künstlerischer Entwicklung gegeben und die Einflüsse, die er empfing, sein Nationales und seine Wirkungen genau verfolgt und zergliedert*). Er weist auch nach, wie einseitig es ist, ihn als bloßen Klassizisten hinzustellen; eine Geschichtsfälschung, die Lebrun und die französischen Akademiker — die sich „Poussinisten" nannten — auf dem Gewissen haben. Aber von dem großen Reichtum seiner Kunst berührt unsere Frage doch nur der Teil, der tatsächlich Klassizismus ist, und dieses in so ausgesprochener Reinheit, daß er als Typus des Klassizisten gelten mag.

Keinem andern Volke liegt das Regelmäßige und Rationalistische in der Kunst so nahe wie den Franzosen. Es ist das Vorwiegen eines rechnerischen, eines Vernunft-Elementes, das immer wieder zu Führung gelangt; so geschah es bei Erschaffung der Gotik, so war es bei Poussin. Nicht, daß ihm Raffael und die Antike immer mehr zu Leitsternen wurden, machte Poussins klassizistischen Stil: das maßgebend Bewegende hierbei war die durchbrechende Vernunftanschauung des Franzosen, die ihn ganz von selbst zum Lehrer und Gesetzgeber seiner Nation machte. Ein bloßes Anlehnen an klassische Vorbilder, mochten das nun antike Statuen und Reliefs oder Raffaelische Kompositionen sein, war durchaus mit barockem Geist vereinbar, das bewiesen die römischen Maler des 17. Jahrhunderts; was Poussin zum Klassizisten an sich machte, war die Gesinnung. Kein bloßes Vermeiden des Ueberschwangs oder gar malerischer Mittel, sondern das streng Vernünftige in seiner Bildkonstruktion, das Mathematische im Ausrechnen jeder Wirkung machen das Wesentliche seiner Kunstauffassung aus.

*) Otto Grautoff, Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben. Zwei Bände. München und Leipzig, Georg Müller, 1914.

Daß einer solchen rationalistischen Gesinnung nur die vollkommensten Gestalten und die Strenge der Form in der Blütezeit antiker und neuerer Zeit entsprechen, folgt von selbst. Poussin wurde Klassizist aus Ueberzeugung und innerer Nötigung, nicht aus formaler Assoziation. Und aus gleichem Geiste heraus erfolgte die Reaktion der David, Prudhon, Ingres gegen die Malerei des Rokoko: als Rückkehr zum Rationalismus, der in Literatur und Wissenschaft schon das ganze 18. Jahrhundert in Frankreich beherrscht hatte.

Dieser festgefügten Konsequenz gegenüber findet der nordische, der *deutsche Klassizismus* eine ganz andere Lösung. Der Deutsche konnte nur auf dem Wege der Reflexion zur antikischen Form gelangen. Freilich wurde im Laufe der Jahrhunderte durch die unaufhörliche Einwirkung der Schule, des Anpreisens und Nachäffens der klassischen Formen eine Anschauung organischer Schönheit in ihm groß gezogen, die er schließlich für eine eigene, ihm angeborene, halten konnte. Es war aber nur eine „erworbene", angezüchtete. Der Erfolg des ersten „Klassizismus" im 18. Jahrhundert bewies es. Es ist hier nicht der Ort, von dem Literarischen und Reflektorischen in der Kunst eines Mengs, Füger, Tischbein, Angelika Kauffmann zu sprechen. Wer Bilder dieses „Pseudoklassizismus" betrachtet, dem wird sich bald der Vergleich mit einer Treibhauspflanze aufdrängen. Was aber wichtig ist zu betonen, kann auch in Kürze gesagt werden: die Entstehung dieser Antikenanbetung in der deutschen Malerei geht nicht auf den natürlichen Entwicklungsprozeß eines Künstlers zurück, sondern auf die Schriften Winckelmanns und der Niederschlag seiner Kunstgespräche mit Mengs. Und der Aufbau ihrer Bilder geschah nicht gesetzmäßig aus organischer Nötigung, sondern zufallsmäßig in ängstlicher Anlehnung an raffaelische und antike Modelle. Es war ein äußerlich Angelerntes, keine bindende Notwendigkeit.

Allein dies ist der wahre Klassizismus nicht.

Einem genialen Manne gelang, was keiner Lehre gelingen konnte: die Aneignung des klassischen Ideals für die deutsche Kunst. Das Unmögliche vollbrachte JAKOB ASMUS CARSTENS: die Verschmelzung der südlichen

EDMUND STEPPES — HERBSTLICHE STILLE

Schönheit mit der gotischen herben Innerlichkeit der deutschen Seele. Aber diese Arbeit war so titanenhaft, so weit über eines Menschen Kräfte, daß Carstens daran sich zerrieb und Glück und Leben verlor. Sein Werk liegt nur in Zeichnungen vor uns, ein Torso zum Erstaunen, reif für höchste Bewunderung und Trauer. Daß ein Mensch des Nordens sich und seine Natur so weit besiegen konnte, zum wahren Klassizismus, zur reinen Form des Organischen vorzudringen: welch ein Triumph des Genies, und welch ein Anlaß zur Tragik! Carstens ging an dem Ungeheuren seiner Aufgabe zugrunde, an dem Kampf zwischen Seele und Form, zwischen angeborener Natur und der Strenge des idealen Willens; und sein künstlerischer Einfluß mußte verkümmern unter allen widerstreitenden Verhältnissen, unter dem Unvermögen des nordischen Temperamentes, sich auf seiner Höhe zu halten. Es hätte ein Volk von Genies sein müssen, ihm gleich, das sein Beginnen hätte zum Siege führen können.

So steht sein Werk und sein Bild vor uns als das eines großen Einsamen, der an seiner Zeit zugrunde ging; an seiner Zeit, die theoretisch den Klassizismus als das wahre Heil pries, und die ihn nicht erkannte, als ihr die Erfüllung ihrer Sehnsucht zuteil wurde. Immer wird Carstens das große Vorbild eines wahrhaft sittlichen Charakters in der Kunst bleiben; als der deutsche Mann, der unerschütterlich und getreu bis in den Tod sein Ideal verfolgt und gegen eine Welt behauptet; der lieber zugrunde geht als von seiner Ueberzeugung läßt. Seine Griechen und Götter mögen uns nicht mehr viel zu sagen haben. Aber der Gesamteindruck seines Werkes ist göttlich, weil ein heiliges Feuer in ihm brennt, ein männlich starkes von hoher Reinheit und Geistigkeit: der deutsche Idealismus.

DR. PAUL F. SCHMIDT

GEORG BROEL

FLANDRISCHE LANDSCHAFT (RADIERUNG)

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

G. BROEL 1918

GEORG BROEL

FRÜHLINGSWIND (RADIERUNG)

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

HANS MEID

FLUSSLANDSCHAFT (RADIERUNG)

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

HANS MEID — ALLEE MIT SPAZIERGÄNGERN UND REITERN (RADIERUNG)

Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

CARL CASPAR

BILDNIS
MARIA CASPAR-FILSER

MARIA CASPAR-FILSER

Die neuere Kunstliteratur hat sich daran gewöhnt, die Begriffe Impressionismus und Expressionismus gegeneinander auszuspielen und nach ihnen die künstlerische Produktion unserer Zeit in zwei scharf getrennte Gruppen zu scheiden. Nomina sunt odiosa, und es lohnt nicht zu untersuchen, ob diese Trennung in der Praxis auch wirklich Stich hält, wie weit nämlich Manet nicht auch Ausdruckskünstler war und ob uns Munch nicht gewaltige Impressionen übermittelt hat. Dennoch halten wir, im Interesse der leichteren Verständigung, an den beiden Begriffen fest, nämlich in dem Sinn, daß wir nach Ablauf einer dem Objekt und seiner malerischen Bewältigung stark hingegebenen Kunst seit etwa zwanzig Jahren eine Anschauung feststellen, die dem Stoff freier gegenübertritt, dafür aber ihre Gesetzlichkeit in strengeren formalen Absichten sucht. Widersprochen sei nur der beengenden Einseitigkeit des üblichen Urteils, die ein Ineinanderspielen der beiden Tendenzen nicht gelten lassen will, sondern sie — billiger Sensation zuliebe — zu unversöhnlichen Gegensätzen zuspitzt, zu Gegensätzen freilich, die in das gegebene Material mehr hineingedeutet werden, als in ihm vorliegen. Die dürre Schematik dieser radikalen Stellungnahme ertötet alle unbefangene Freude an der Fülle der Erscheinungen und trübt die Erkenntnis, daß „alles fließt“, d. h., daß die Abfolge alles Geschehens in der Kunst wie im täglichen Leben sich nicht in scharfer Umgrenzung und jähen Gegensätzen vollzieht, sondern daß jede lebensfähige Kraft organisch aus dem Vorausgehenden erwächst und, je ursprünglicher sie ist, desto mehr fremde Elemente in sich aufnehmen kann.

In der Tat fehlt es unter den vielspältigen, für sich strebenden Sonderexistenzen der neueren Kunst nicht an vermittelnden Erscheinungen, die ihre Herkunft vom Impressionismus offen bekennen und sich bei aller fortschrittlichen Gesinnung durch keine spekulativen Absichten beirren lassen. Sie wissen oder fühlen, daß eine willkürlich aufgegriffene Theorie, mag sie zum Nazarenertum, zum Futurismus oder sonst wohin führen, auf die Dauer den künstlerischen Instinkten Gewalt antut, daß, wie Goethe einmal sagt, die Form so gut verdaut sein will als der Stoff, ja sich noch viel schwerer verdaue, und daß endlich in der Kunst nicht die Richtung, sondern die bildnerische Kraft der einzelnen Persönlichkeit den Ausschlag gibt. Zu diesen Künstlern gehörte Waldemar Roesler, dem es allerdings nicht vergönnt war, über eine einseitige, eintönige Bildform hinauszukommen, nachdem er sich vom Impressionismus Liebermanns losgerungen hatte; ein anderer, ungleich bedeutender war Albert Weisgerber, der in dem Augenblick vom Krieg dahingerafft wurde, als

MARIA CASPAR-FILSER PALATIN (1911)

er im Begriffe stand, seine reichen Anlagen erst voll zu entfalten, und in die gleiche Reihe von traditions- und zielbewußten Künstlern, die das Neue nicht mit Schlagworten vorwegnehmen wollen, sondern es organisch in sich ausreifen lassen, gehört MARIA CASPAR-FILSER. Sie kommt vom Impressionismus und strebt jener vom Stoff losgelösteren Bildform entgegen, von der oben die Rede war; genauer dürfte ihr Weg nach schematischen Gesichtspunkten nicht zu bestimmen sein, und wer über die Spekulation in künstlerischen Theoremen die Freude am vegetativen Erblühen einer echten malerischen Gestaltungskraft verloren hat, kommt bei dieser Künstlerin nicht auf seine Kosten. Die Kurve ihrer Entwicklung läuft sehr gleichmäßig, bei angespannter Arbeit an sich selber hat sie nie mehr von sich verlangt, als sie voll und sicher zu geben imstande war und weit entfernt, sich in unvermittelten Leistungen rasch zu verbrauchen, haben sich ihre Fähigkeiten bei erstaunlich reicher Produktion stetig zu höherer Spannkraft gesteigert; daher die seltene Erscheinung, daß die Künstlerin, die bald das vierte Jahrzehnt vollendet hat, nicht bloß bis heute entwicklungsfähig geblieben ist, sondern gerade in den letzten Jahren rascher und sicherer vorwärts schreitet, als zwischen zwanzig und fünfunddreißig. Nie ist ihr die Abstraktion — als Neuerungssucht oder Archaismus — verwirrend in den Weg getreten, sondern die unerschütterliche Ueberzeugung, mit der sie ihr Seherlebnis mitteilt, gibt ihrer Laufbahn den Charakter einer gesunden, glücklichen Eindeutigkeit, wie sie heute bei Künstlern ihres Ranges kaum noch angetroffen wird.

Es ist bezeichnend, daß schon die frühesten Arbeiten der Künstlerin nur gemäßigt auf die subjektive Anschauung des Impressionismus eingehen und überhaupt ihr Ziel weniger in der Mitteilung des flüchtig affizierten Auges erkennen, als vielmehr in einer gewissen Absonderung des farbigen Eindrucks aus der verwirrenden Mannigfaltigkeit der Natur im Hinblick auf ein selbständiges farbiges Gebilde. Das bindende Element ist dabei ein stark vorherrschender bräunlicher Ton, dessen reiche, äußerst zarte Abstufungen die Durch-

MARIA CASPAR-FILSER SCHWÄBISCHE HERBSTLANDSCHAFT

schlagkraft stärkerer Lokalfarben bricht und in sich aufsaugt.

Entscheidend wurde für Maria Filser die Ehe mit Carl Caspar (1907). Caspar stand dem Impressionismus allein schon dadurch freier gegenüber, daß sich seine Bemühungen von Anfang an auf die figurale Komposition, also das dem Impressionismus fremdeste Gebiet der Malerei, richteten. Die deutschen und italienischen Meister des 15. Jahrhunderts, bei denen er zunächst vielleicht nur motivisch Anknüpfungspunkte für seine religiösen Bilder gesucht hatte, wiesen ihn auf eine Farbgebung von elementarer, ungebrochener Leuchtkraft, und naturgemäß nahm auch die neben ihm arbeitende Frau an den Bemühungen teil, diesen zunächst ideell aufgestellten farbigen Formalismus zum künstlerischen Erlebnis zu verwirklichen. Das Ueberraschende an der gegenseitigen Fühlungnahme in der Kunst der beiden Gatten ist nun aber die unbeirrte Selbstsicherheit gerade bei der Frau, die dank ihrem ganz persönlichen Farbensinn ihr Ziel eigentlich noch konsequenter verfolgte, als der durch seine idealen Stoffe stärker abgezogene Mann. Mag sie, wie jener, mehr von der alten Kunst, oder aber von Cézanne zu einem volleren, in sich abgewogenen Kolorit angeregt worden sein: sie ließ sich nach keiner Seite in irgend eine Abhängigkeit ziehen, sondern erkannte in allen Anregungen von außen nur die grundsätzliche Aufforderung, über die von der Natur gebotene Farbigkeit hinaus die koloristischen Werte rein als solche bildmäßig zu organisieren und sich dabei freier als zuvor der schöpferischen Kraft des Auges zu überlassen. In selbständiger Erkenntnis ihrer spezifischen Begabung suchte sie in der Landschaft und im Stilleben die Verwirklichung der nämlichen Gesichtspunkte, denen ihr Mann auf dem Gebiete der Figurenmalerei nachging. Und wenn sie, dem Wesen der Landschaftskunst entsprechend, stärker auf den Stoff angewiesen blieb, als der Gestalter figuraler Kompositionen, so schenkte ihr gerade dieses innigere Verhältnis zur Natur eine Fülle von

MARIA CASPAR-FILSER — OBSTERNTE

MARIA CASPAR-FILSER

VORSTADTGÄRTNEREI (1915)

MARIA CASPAR-FILSER NACH DER SCHLACHT (1914)

farbigen Kombinationen und eine Mannigfaltigkeit tonlicher Abstufungen, mit der sie jede bewußte formale Absicht frisch aus der Anschauung in bildnerische Gestalt umzusetzen vermochte, und immer reiner klärte sich dabei das selten glückliche Verhältnis von Instinkt und Berechnung, von naturalistischem Impuls und formalem Gleichgewicht, das dieser Künstlerin ihre einzigartige Stellung in der neueren deutschen Malerei anweist.

Die überraschende Bereicherung ihrer Palette gerade in den letzten drei Jahren ist allerdings nicht ohne die Einwirkung eines äußeren Erlebnisses zu denken: Vom Herbst 1913 bis zum Kriegsausbruch weilte die Künstlerin mit ihrem Gatten als Gast in der Villa Romana zu Florenz. Die intime Auseinandersetzung mit dem landschaftlichen Charakter des Südens und die leidenschaftliche Beobachtung, mit der sie gewisse Motive immer wieder unter den verschiedensten Beleuchtungsverhältnissen sich zu eigen machte, führte sie wie von selbst zu einer Ueppigkeit der Farbe, die ihr die deutsche Landschaft nie so willig erschlossen hatte. Man glaubt es zwar den Werken der Künstlerin, daß sie sich ohne Mühe in den verschiedensten Gegenden einlebt, und sich überall, selbst in den Alpen, zur Produktion angeregt fühlt. Das Tal von Florenz aber war ihr doch mehr als ein beliebiges Motiv. Hier scheint die Anschauung sich vollständig mit einem ihr vorschwebenden Ideal gedeckt zu haben, wenigstens gelangt sie jetzt wie mit einem Schlag dazu, den Stoff im Weben des farbigen Gebildes mühelos aufgehen zu lassen und zwar nicht, indem sie ihn in einer abstrakten „Architektur der Farbe" willkürlich verzerrt oder vernachlässigt, sondern in einer immer frischen Einstellung ihrer koloristischen Phantasie auf den jeweiligen Vorwurf. Wieviel der Süden auch unserer jüngeren Kunst noch zu geben hat, wie wenig sich die Rom- und Florenzpreise, namentlich für entwickeltere Künstler, überlebt haben, beweist die erstaunliche Förderung, die Maria Caspar-Filser der südlichen Landschaft verdankt. Denn was sie dort endgültig erreichte: die autonome Freiheit der farbigen Bildgestalt, blieb für sie nicht an die Motive von Rom und Florenz gebunden, sondern sie nahm sie als festen Besitz mit über die Alpen und hat sie seither, besonders in ihren Blumenstücken, mit einer elementaren Unmittelbar-

MARIA CASPAR-FILSER

STILLEBEN (1918)

keit geäußert, die jedes dieser köstlichen Bilder zum Ausdruck eines ganz neuen Farberlebnisses macht. Dabei gewinnt der Gegenstand, je mehr er der rohen Stofflichkeit entkleidet wird, desto stärker an innerem Gehalt und Wesen, sei es nun der schimmernde Ausblick auf Florenz, sei es die Schwüle einer deutschen Sommerlandschaft, die harte Isolierung eines Häuserblocks in der Vorstadt oder der Duft eines Blumenstraußes.

Eine Zeit, die die Reize des Extremen, Problematischen zu kosten liebt und in der die fortschreitenden Künstler, zum Teil gerade die besten, so stark von Theorien beunruhigt werden, wie heute, steht einem ursprünglichen, ausgeglichenen Temperament, wie dem von Maria Caspar-Filser, befremdet oder doch nicht mit vollem Verständnis gegenüber. Das Auge ist zu abgestumpft, um vor der Harmonie irgendeiner Vollendung genießend zu verweilen, das Leben zu gebetzt, um ein natürliches Heranreifen abzuwarten, oder sich des Ausgereiften zu erfreuen. „Neue Kunst" ist die Losung und das sonst so scharfe Urteil enthält sich jeder Ablehnung, wenn nur der Künstler etwas Neues erdenkt, Neues, Unerhörtes versucht. Schon aber beginnt die Tragik dieser unersättlichen Gier nach dem Neuen fühlbar zu werden, indem die Zuspitzung der künstlerischen Interessen auf das Aktuelle naturgemäß ein um so rascheres Vergessen des eben noch Gefeierten zur Folge hat. Glücklich die gesunde Unabhängigkeit des Geistes, die sich inmitten dieser allgemeinen Beunruhigung allen äußeren Vorspiegelungen und Ansinnen selbstbewußt entgegenstellt, zugleich aber demütig die Natur in sich wirken läßt und aus dem innigen Verkehr mit ihr Werke von dauernder Bedeutung formt!

R. OLDENBOURG

MARIA CASPAR-FILSER — SCHWÄBISCHE SOMMERLANDSCHAFT (1916)

MARIA CASPAR-FILSER FLORENZ (1915)

AMANDUS FAURE

Mit dem Namen AMANDUS FAURE verbindet sich für uns ganz ungesucht und unwillkürlich die Vorstellung von Bildern der fahrenden Leute, von Szenen aus dem Leben im „grünen Wagen". Das rötliche Licht trübe brennender Lampen hebt aus ungewisser Dämmerung und tiefen Schatten die kräftigen Körper von Seiltänzern und Trapezkünstlerinnen, die in fleischfarbenen Trikots und hellblauen, flitterbesetzten Jäckchen stecken, der Ruhe, die ihnen die Pause im dürftigen Garderoberaum gewährt, gedankenlos hingegeben, in gleichgültigem oder scherzendem Gespräch mit dem Impresario oder einem Clown im dunklen bürgerlichen Anzug und dem urprosaischen hohen Hut. Oder die Gestalten der eben Auftretenden zeichnen sich, vom Fackelschein grell gestreift, gegen dunkeln Nachthimmel, schwarze Laubmassen und gegen die verschwimmenden Umrisse der Zuschauer, die sich zu der Vorstellung des kleinen, im Freien sich produzierenden Wanderzirkus eingefunden haben. Oder in der Enge des grünen Wagens kauern ein paar seiner Insassen plaudernd oder kartenspielend oder ein Gewandstück ausbessernd beisammen. Immer sind aber diese Erinnerungsbilder — das drängt sich uns auf, wenn wir sie bewußter vor uns erstehen lassen — rein optischer Natur; sie führen uns Zustände, nicht Geschehnisse vor Augen; was sie von der sozialen Sphäre der fahrenden Leute in sich tragen, ist nicht mehr, als innerhalb des Bereichs des Rein-Malerischen zum Ausdruck kommen kann. Stellen wir in Gedanken neben ein solches Bild von Faure etwa eines jener Jahrmarkt-Zirkusbilder, wie Knaus und Meyerheim sie gemalt haben, so fühlen wir: das sind getrennte Welten, zwischen denen kaum ein Vergleich zu ziehen ist. Die völlige innere Verschiedenheit beruht nicht nur in Technik, farbiger Anschauung, Bildauffassung, sondern in etwas, man möchte sagen: Primär-Biographischem. Bei jenen beiden älteren Malern ein von außen an die Sache Herantreten, ein gutmütiger, auch mitleidvoller, aber doch herablassender Humor, etwas von den gemischten Gefühlen, mit denen der seßhafte, sicher fundierte Bürger die angeblich ungebundene, oft aber auch so kümmerliche Existenz der Fahrenden betrachtet; bei Faure ein ganz sachliches, das heißt in diesem Fall rein malerisches Anschauen, das durchaus der Erscheinung an sich zugewandt ist und deren reale Grundlagen, die Lebensbedingungen und -formen der wandernden Artisten, als etwas Gegebenes, Selbstverständliches kennt und hinnimmt. Für Faure war eben die Welt dieser kleinen Zirkusleute nicht ein fremder Erdteil, der jenseits eines Meeres von Gegensätzen und Vorurteilen liegt. In ganz jungen Jahren hat der Maler selbst einer wandernden Künstlerschar angehört; später ist er mit erwachtem künstlerischem Bewußtsein und berufsmäßig beobachtendem Blick herumziehenden Trupps von Akrobaten und Jongleuren auf ihren Fahrten gefolgt.

Amandus Faure gehört zu den Künstlern, die das Glück, dem Ruf ihrer Begabung folgen zu können, erst in mühsamem Ringen dem Leben abgewinnen müssen. Im Jahre 1874 zu Hamburg geboren, betrat er nach der Schulzeit zunächst den handwerklichen Boden der Dekorationsmalerei. Goldenen Boden freilich hatte dies Handwerk nicht für den jungen Menschen, als er bei herumziehenden Schauspielertruppen als Kulissenmaler tätig war. Aber das Auge des werdenden Malers hat damals gewiß erste, bestimmende Eindrücke empfangen, hat die reizvollen Wirkungen des künstlichen Lichtes beobachten gelernt, wie es Gesichter und Körper bald grell, bald warm gedämpft aus dem Halbdunkel herausmodelliert, die Buntheit armseliger Theaterflitters in schöne Farbenakkorde zusammenbindet. — Schon 1892 kam Faure nach Stuttgart, aber erst als Fünfundzwanzigjähriger, 1899, konnte er zu geregeltem künstlerischem Lehrgang in die Akademie eintreten, wo zunächst Ludwig Herterich im Zeichnen, dann Carlos Grethe in der Mal-, endlich Graf Kalckreuth in der Komponierklasse seine Lehrer waren. Mit dem wachsenden Können erwachte der Drang nach festen künstlerischen Zielen, und nach einigem Hin- und Hertasten gewannen, aus der Kraft des Erlebten, jene ersten malerischen Eindrücke bestimmende Gewalt. Kurz nach dem Eintritt in die Komponierklasse entstand das Bild „Komödianten", ein Nachklang aus den romantischen Wanderjahren, die er als Maler bei der „Schmiere" verbracht hatte. Die „Komödianten" waren 1905 auf der Münchener Secessions-Ausstellung zu sehen (abgebildet im Maiheft 1905) und stellten als ein Werk von ausgeprägter Eigenart ihren Urheber wirkungsvoll in die Reihe jener nicht allzu zahlreichen Künstler, die schon mit ihren ersten Schöpfungen als nicht zu übersehende und nicht zu verkennende Persönlichkeiten

AMANDUS FAURE

HOFOPERNSÄNGER FRITZ ALS BÜRGERMEISTER IN ZAR UND ZIMMERMANN

in die Oeffentlichkeit treten. Den „Komödianten“ folgten andere nicht minder selbständige Arbeiten, z. B. eine „Spanische Tänzerin“, „Im Zirkus“ (beide 1905), eine „Salome“ (1906); sie entstanden, während Faure noch als Lernender der Akademie angehörte, die er 1907 verließ, um, zunächst als Stipendiat der Villa Romana, seine erste Italienfahrt nach Florenz und Neapel anzutreten. Seitdem hat er von Stuttgart aus, das er als festen Wohnsitz beibehielt, alljährlich längere oder kürzere Studienreisen unternommen, so 1908 nach Marokko, Spanien und Holland, 1909 und 1911 nach Paris, 1910, 1912 und 1913 wieder nach Italien. Und als der Weltkrieg seine ehernen Mauern durch Europa zog, durfte Faure als Kriegsmaler seine Fahrten wenigstens bis an die durch unsere und unserer Verbündeten Schützengräben bezeichneten Grenzen richten; 1915 hat er Studien und Bilder, vor allem landschaftlicher Art, von den Dardanellen, aus Konstantinopel, Kleinasien, dem Balkan und von der Westfront (Ypern), 1916 von der russischen Front heimgebracht.

Wenn Faure in den ersten Jahren seiner Malerlaufbahn geschwankt hatte, ob er sich der Landschafts- oder der Figurenmalerei zuwenden solle, so brachte ihm seine spätere Entwicklung die einfachste Lösung dieses Dilemmas: er malt Landschaften und Genre, Bildnisse und Stilleben. Die Bilder aus dem „grünen Wagen“, so bezeichnend sie am Anfang seines Werkes stehen und so oft er zu ihnen zurückkehrt, machen doch nur einen kleinen Teil des von ihm angebauten Stoffgebiets aus. Bezeichnend sind sie in ihrer ganz „unliterarischen“ Haltung für die rein malerische Anschauungsweise Faures, in ihrer farbigen Erscheinung für die Eigenart seines Kolorismus — eines Kolorismus, der nicht subjektiv in farbig reizlose oder indifferente Motive ein starkes Farbenleben gleichsam erst hineinsieht, sondern der sich durch lebhafte Lokalfarben, durch kräftige Lichtgegensätze der objektiven Erscheinung anregen läßt, unverkünstelt und ohne überfeinerte Sensibilität auf diese Anregungen antwortet und die Stärke des empfangenen Eindrucks mit ruhigem Geschmack und ehrlichem Wirklichkeitsgefühl verarbeitet. So werden die Effekte des künstlichen Lichts bei ihm nie zu künstlichen Effekten, und wie oft er von der Scheinwelt des Theaters und des Zirkus ausgeht, so ist er doch immer ganz untheatralisch. Nicht nur das Witzige oder Sentimentale, auch Pose und Uebertreibung liegen ihm völlig fern. Wie die Kunstreiterinnen, Akrobaten und Clowns auf seinen Bildern nur ihre, in aller kräftigen Buntheit stille farbige Existenz führen, so spielen die auf seinen lebensgroßen Schauspieler- oder Sängerbildnissen (Waldemar Francke als Baron im „Nachtasyl“, 1906, Tenhäff als Malvolio, 1913, usw.) dargestellten Bühnenkünstler nicht geräuschvoll ins Publikum hinein. Der unaufdringlichen, aber treffenden Charakteristik der Gesichter und Figuren erscheint hier die Wirkung der Bühnenbeleuchtung auf Kostüm und Kulissen manchmal fast zu sehr untergeordnet und dadurch hie und da ein Stück dieser großen Leinwände ein wenig leer. Das Bild der „Salome“, angeregt durch die Aufführung des Wilde-Straußschen Dramas, bildet in seiner farbigen Glut und seinem verhaltenen Leben den Uebergang zu biblisch-orientalischen Bildern von großem Umfang und dramatischer Bewegtheit: „Simson und Delila“, „Das Gastmahl des Belsazar“. Ampellicht und Fackelglanz dämpfen und steigern zugleich die gleißende Pracht roter Gewänder, bunter Teppiche, goldener Geschmeide; beherrschend bleibt in der Erinnerung das Leuchten warmer satter Töne, die sich wie ein durchsichtiger Schleier über den Vorgang breiten, diesem das Grasse des rein stofflichen Vorgangs nehmend und doch das Dramatische nicht abschwächend. Es sind Bühnenbilder ohne Theatralik, Bilder aus dem Orient ohne den ethnographischen Beigeschmack, der den biblischen Darstellungen so mancher Orientmaler die Glaubhaftigkeit des wirklichen Lebens geben sollte. — In einem anderen Bilde aber, „Aus Tausendundeine Nacht“, ist der Zweiklang Bühne und Orient das eigentliche künstlerische Thema: in einer weiten unterirdischen Architektur, in die mächtige Draperien theatralisch herniederhängen, ein Gewimmel bunter Gestalten in lebhaftestem Durch- und Gegeneinander. Man empfindet dabei, daß dies doch nicht nur Theater-Exotik ist, sondern daß der Maler in das Bild etwas wie Reminiszenzen an Eindrücke und Erlebnisse aus dem wirklichen Orient verwoben hat.

Denn unterdeß — das Bild ist 1914 entstanden — hatte Faure schon seine weiten Studienreisen unternommen, die ihn auch in jene Welt hineinführten, in der einst „Tausendundeine Nacht“ nicht nur Märchen, sondern ein Abglanz der Wirklichkeit gewesen war. Seinen bisher charakterisierten Bildern ist unter denen, die unmittelbar in dieser Umwelt entstanden sind, ein „Marokkanischer Spiegeltanz“ (1908) am nächsten verwandt: auch hier in rötlichem Ampellichte die Buntheit orientalischer Gewänder und Teppiche, gesteigert durch verwirrende Spiegelreflexe, aber zusammengefaßt in dem das Bild beherrschenden nackten Frauen-

AMANDUS FAURE

STRASSE DER SCHÖNEN FRAUEN

AMANDUS FAURE PORTA ROMANA, FLORENZ

AMANDUS FAURE — MÄRCHENERZÄHLER IN DER WÜSTE

körper. Das Bild könnte eine üppige Szene aus „Tausendundeine Nacht" selbst schildern oder ein Kapitel aus dem ungeschriebenen Buch sein, das sein „Märchenerzähler in der Wüste" den im Dunkel um ihn kauernden Hörern vorträgt — eine Szene voll eigenartig düsterer Phantastik (Abb. S. 404). Auch hier sind Farbigkeit und Phantastik nicht erst in den Stoff hineingetragen, sondern eben der Wirklichkeit abgelauscht; und die Wirklichkeit des hellen Tags spricht aus vielen andern dieser Reisebilder zu uns, auf denen, durch keine künstliche Steigerung übertrieben, in weiter Landschaft oder in engen Stadtwinkeln die orientalische Farbenfreudigkeit ihre ganze Palette aus buntgekleideten Menschenmengen entfaltet. Auch den eigenartigen Reiz der islamitischen Architektur, die durch den fast überall bemerkbaren Verfall eine romantische Note erhält, hat Faure mit offenem und feinem Sinn in sich aufgenommen. Alles zusammengenommen, darf man sagen, daß er unter den Orientmalern — deutschen und französischen, früheren und zeitgenössischen — in seiner ehrlichen, schlichten, unkonventionellen Art einen Platz für sich und einen Platz in der ersten Reihe einnimmt.

Durchaus unkonventionell ist auch das Italien, das er auf seinen oft wiederholten Fahrten gesehen hat. So aus Florenz der einfache große Umriß der Porta Romana vor abendlich verdämmerndem Himmel, die Arena Goldoni, wieder mit phantastischen, aber durchaus der Wirklichkeit abgelauschten Lichtwirkungen; aus Neapel keine der bekannten Veduten mit der unentrinnbaren Pinie und dem ultramarinblauen Meer, sondern etwa ein Stück Stadtbild mit der Silhouette abwärts steigender Terrassen und Häuser, im unheimlichen Halblicht eines durch den Aschenregen des Vesuvs verschleierten schiefergrauen Sonnenscheins, die „Straße der Schönen Frauen", wo Sonne und Schatten, lichtblauer Himmel und düstere Mauern scharf gegeneinanderstehen; ein nächtlicher Winkel aus dem unheimlichsten Kamorra-Viertel, dessen schwarze Fensterhöhlen lauernd in das fahle Licht einer Laterne stieren — man

AMANDUS FAURE RUSSISCHES BALLETT

muß sich angesichts dieses kleinen und doch so eindrücklichen Bildes wieder einmal sagen, daß es wirklich nicht absonderlicher expressionistischer Mittel, wie des unperspektivischen Uebereinandertürmens karikaturhaft verzeichneter Häuser bedarf, um auch solchen Motiven einen ganz eigenen seelischen Ausdruck zu geben. Zu Szenen aus dem Leben des niederen Volks, aus Gerichtssälen und kleinen Theatern fand er in Neapel Anregung, wie später in Paris, wo neben feintonigen Landschaften Bilder entstanden wie das „Théâtre des Gobelins“, mit dem eigentümlich wirkenden Lichteinfall in die Dämmerung der obersten Galerie, oder der „Bärentanz“, der Spaziergang der Häftlinge im Hofe eines Gefängnisses — ein Stück trostloser Melancholie, gleich der Gruppe Geisteskranker „Im Narrenhaus“.

In solchen Bildern zeigt Faure besonders deutlich, daß er nichts weniger als Kolorist um jeden Preis ist. Man könnte fast versucht sein, die Gesamtheit seiner Werke in „farbige“ und in „graue“ Bilder zu scheiden, wobei die Scheidung natürlich nicht durchweg durch die gegenständliche Stimmung bedingt wäre: das Bildnis seiner Mutter etwa, das gerade in seiner stillen Einfachheit und Natürlichkeit auch zu unserem Gemüt spricht, oder der „Bildhauer“ vor dem großen Atelierfenster, durch das gedämpfte Lichtfülle in vornehmem Ton eindringt, das Porträthafte eigenartig idealisierend, machen solche stoffliche Scheidung unmöglich. Aber es gibt auch so und so viele Arbeiten, die gleichsam den Uebergang zwischen den „grauen“ und den „farbigen“ bilden — so die Feldblumensträuße, deren Faure eine ganze Reihe gemalt hat, Bekenntnisse einer ganz schlichten Liebe zum Kleinen, Unscheinbaren, die sich belohnt fühlt im Sinne jenes Goetheschen Wortes: „Wer an seine Mutter, die Natur, sich hält, find’t im Stengelglas wohl eine Welt!“, so die Küchenstilleben, zu denen die Spiegelung des Lichts auf blankem Messing, die für das Auge nicht minder wie für die Geschmacksvorstellung appetitliche Farbigkeit eingemachter Früchte den Maler lockt; so eine sehr große Zahl von Landschaften, mit in erster Linie solche, die Faure auf den Kriegsschauplätzen festgehalten hat. Unter diesen Landschaften, deren geographische Benennungen schon uns den ungeheueren Umfang des Kriegsgebiets und damit die Leistungen unserer Heere ins Gedächtnis rufen, bringen gar manche, auf denen die Zerstörungen des Krieges nicht unmittelbar sichtbar sind, mehr nur indirekt den furchtbaren Zwiespalt zwischen dem Frieden unberührter Natur und den Greueln der Vernichtung zur Anschauung, aus anderen spricht dieser Zwiespalt desto erschütternder, wenn etwa um die Trümmer eines grausig zerstörten Dorfes weiche Frühlingsluft zarte Farbenspiele webt. Zu den Kriegsbildern Faures mag man auch die Eindrücke aus dem Stuttgarter Gefangenenlager rechnen, wo bunte Uniformen mit roten Backsteinmauern und dem Grün der Bäume eine koloristisch originelle Gesamtwirkung ergeben, noch verstärkt durch den malerischen Lichteinfall.

Die Unbefangenheit und Frische, mit der Faure sich auch diesen Stoffen der unmittelbarsten und härtesten Wirklichkeit zuwendet, bestätigt es wieder: was ihn zu der Schein- und Flitterwelt des Theaters und Zirkus, was ihn in den Orient der Bibel und des Märchens führt, ist nicht weltscheues Artistentum, ist gesunder kräftiger Malersinn, der hier die ersten reichen Anregungen fand, sich hier schulte und weitererzog zur künstlerischen Auffassung der übrigen Erscheinungswelt. Dieser gesunde Sinn, theoretisch unverbildet und im guten Sinne naiv, wirkt ferner nicht nur in der malerischen Anschauung und Durchdringung der Wirklichkeit, sondern auch in dem, was man die „Bildorganisation“ zu nennen sich gewöhnt hat. Man hat nicht den Eindruck, daß Faure diese zugleich primäre und letzte künstlerische Arbeit nach klar formulierten Theorien und festen Regeln vollbringt, die kaum die Anregung durch einen objektiven Eindruck gelten lassen und diesen jedenfalls nach Kräften zu verwischen, die gegebenen Naturformen zu vergewaltigen suchen; vielmehr, daß ihm die Natur als etwas Liebes und Verehrungswürdiges gilt, und daß er die Geschenke, die sein Auge von ihr empfängt, nur mit behutsamer, noch während des Schaffens leise abwägender Hand in die Form bringt, die ihm die rechte, Festigkeit und Dauer versprechende scheint. Er wird sich nie von dem törichten Schlagwort „Natur-Abschrift“ darin irre machen lassen, sich in die Welt der Erscheinungen, wie sie sich seiner Sehbegabung bietet, zu vertiefen und aus dieser Vertiefung heraus seine Bilder zu schaffen. Diese Treue gegen sich selbst, die nicht nur vereinbar, sondern eng verschwistert ist mit ernstem Fortarbeiten am eigenen Können und Streben, stellt den Künstler über die Mode, ihre Tageswerte und -phrasen. Sie ist nicht nur eine Tugend des Künstlers, sie ehrt auch den Menschen. Sie gibt zugleich dem Lebenswerk Faures einen inneren Zusammenhalt, eine Geschlossenheit, die für unser Empfinden den Wert seiner einzelnen Werke erhöht und abrundet, indem sie deren Ehrlichkeit und Echtheit verbürgt.

G. Keyssner

AMANDUS FAURE

ARENA GOLDONI, FLORENZ

AMANDUS FAURE ZIRKUS UNTER BÄUMEN

ROBERT STERL — DER ROSENKAVALIER

WALTHER KÜHN — MORGENDUNST

Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

DIE MÜNCHNER SOMMERAUSSTELLUNGEN 1918

I. DIE KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT UND DIE KLEINEN GRUPPEN

Seitdem die Münchner Secession aus ihrem Marmortempel am Königsplatz vertrieben wurde und im Glaspalast Unterkunft bis auf bessere Tage fand, ist der entscheidende Teil der Münchner Künstlerschaft und der künstlerischen Produktion Münchens wieder unter einem Dache vereinigt. Nur die wichtige, selbstbewußte und mit eigensinnigem Nachdruck ihren Weg einhaltende Neue Secession hält sich beiseite und stellt die Arbeiten ihrer Mitglieder in den geschickt ausgebauten Räumen der Eisbahn-Baracke an der Galeriestraße aus. Die Konzentration von Genossenschaft, Secession und den drei kleineren Gruppen in einem Hause hat unbestreitbar ihr Gutes. Weniger vielleicht deswegen, weil sich beziehungsreiche Parallelen ergeben und nützliche Vergleiche anstellen lassen, als um des Umstandes willen, daß die räumliche Beschränkung eine verschärfte Auslese unter der Unmasse der eingereichten Arbeiten nötig machte, deren Rückwirkung auf das Qualitätsniveau nicht ausbleiben konnte. Dem geschmacklosen Kitsch und gleichgültigen Schund, der sich sonst wohl auf den Ausstellungen im Glaspalast (wenigstens wenn man „unter sich" war und keine internationalen Gäste zu beherbergen hatte) breitzumachen pflegte, begegnet man diesmal nur in vereinzelten Exemplaren. Der Gesamteindruck ist der eines schönen, auf beachtenswerter Stufe stehenden Könnens, das in der Hauptsache auf der geschickten Auswertung der Tradition beruht, und eines festlichen Geschmacks, der sich mit besonderem Vergnügen an raumschmückenden, d. h. über den Bildrahmen hinausgehenden Aufgaben erprobt.

Das gilt für alle Gruppen, im besonderen für die Künstlergenossenschaft, die nach ihrer inneren Struktur und nach dem Charakter ihrer Mitgliederschaft das ältere Kunst-München vertritt. Allerdings ist Karl von Marr, der neue Führer dieser größten und sozial mächtigsten Gruppe, nicht gesonnen, sich mit den Auswirkungen der Ueberlieferung zu-

TOBY E. ROSENTHAL † ALTE TREPPE IN JENBACH

Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

frieden zu geben. Er will der Stagnation, die gerade bei dieser Vereinigung (wie leider auch anderwärts im Münchner Kunstbetrieb) sich bedenklich bemerkbar machte, kräftig entgegenarbeiten und hat in den paar Jahren seiner Präsidentschaft trotz der Hemmungen, die der Krieg mit sich brachte, in dieser Hinsicht auch manches Bemerkenswerte geleistet. Sein vornehmstes Rezept ist: Jugend muß ins Haus! Marr ist akademischer Lehrer und dadurch mit dem Nachwuchs der Münchner Künstlerschaft in selbstverständlicher Fühlung; so kann er manchen heranholen, der vielleicht andernfalls unbeachtet bleiben müßte. Auf diese Weise lernte man bei der vorjährigen Ausstellung die eigenartig verzückte, mystisch-dekorative Kirchenkunst FELIX BAUMHAUERS kennen, der auch heuer wieder mit einer Anzahl starker, packender Arbeiten von ungewöhnlicher Eigenart des seelischen Erlebnisses und der formalen und koloristischen Durchbildung vertreten ist. Eine weniger glückliche Hand verriet Marr in der Heranziehung des vorläufigen „Gesamtwerkes" LOIS GRUBERS, eines jungen bayerischen Künstlers, der an der Münchner Kunstgewerbeschule bei Julius Diez studierte und sich derzeit an der Akademie bei Hengeler umtut. Grubers Phantasie versucht sich an großen figürlichen Problemen. „Minotaurus", „Polyphem" (Abb. S. 415), „Sarastro", „Kalypso", „Gorgo", „Erinnyen" — das sind seine Stoffe. Er gestaltet sie eigenartig, vergreift sich aber meistens im Format und erreicht die Monumentalität, auf die er mit heißem Bemühen hinhält, gerade um dessentwillen nicht, daß er seine Leinwanden zu groß nimmt und daher innerhalb des Rahmens oft leer und arm wirkt. In den Einzelheiten der Anordnung und des Kolorits hat er naheliegende Vorbilder (Diez, Habermann, Hengeler, Stuck) noch nicht überwunden, indessen soll ihm das nicht zur Last gelegt sein, da er in der Gesamtrichtung Eigenart bekundet und wohl allmählich der „Schwimmgürtel" entraten lernen wird. Das Stärkste, was Gruber vorläufig zu geben hat, sind seine an Stuck geschulten, aber über Stucks Absichten hinausgehenden Aktzeichnungen in Rötel — ob es sich aber durch diese restlos gelungenen Vorarbeiten künftigen Schaffens recht-

E. PFANNSCHMIDT-BERLIN — PIETÀ

Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

RUDOLF HESSE — BILDNIS

Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

CARL OSKAR ARENDS

AUS DEN BAYERISCHEN VORBERGEN

Ausstellung 1918 des Münchner „Bund"

fertigen läßt, einem jungen Maler den besten Saal der Ausstellung einzuräumen (nur Feuerstein und Pfannschmidt sprechen dort noch mit), ob namentlich Gruber selbst ein Gefallen damit getan war, das muß sehr dahingestellt bleiben. Bei Klaus Bergen, für den gleichfalls ein Sonderraum zur Verfügung gestellt wurde, läßt sich als Grund der Kollektivausstellung von etlichen fünfzig Oelbildern und Aquarellen das gegenständliche Interesse, das seine Arbeiten auszulösen vermögen, geltend machen. Bergen schildert in immer neuen Wendungen das Leben der Unterseebootleute; als Marinemaler von starker Anschauung und nicht geringer Darstellungskraft „liegt" ihm das Thema ungemein, aber er vermag gleichwohl nicht, es ins rein Malerische hineinzuheben; seine Arbeiten bleiben mit wenigen Ausnahmen illustrativ. Besonders ist die Anhäufung der Bilder gleichen Motivs in gleicher Farbgebung dem Gesamteindruck schädlich, das ewige Blitzblau geht einem gehörig auf Augen und Nerven.

Harmonischer fügt sich der Nachlaß des unglücklichen, früh vollendeten Christian Wild in den Rahmen der Ausstellung, besonders der Künstlergenossenschaft. Warum hat man den Künstler nicht bei Lebzeiten „entdeckt"? Warum wird erst jetzt, nach seinem tragischen Ende, seine Leistung erkannt, warum jetzt erst ihm die Ehre zuteil, die ihm genützt hätte, als er, noch nicht vom Schicksal gebrochen, seine verheißungsvollen, in ihrem inneren Stil großen und bedeutungsvollen Arbeiten schuf? Wild war Nürnberger, dann in Freiburg und München hauptsächlich als Glasmaler tätig; er ist wenig über 40 Jahre alt geworden. Der Renaissancegeist der Reichsstadt und die Tradition des Waltens ihrer großen Meister haben es ihm zweifellos angetan und diese Neigung zum Stilismus wurde durch seine Tätigkeit auf dem Gebiet der Glasmalerei mit ihren formstrengen, konturigen Arbeiten noch gesteigert. Indessen gibt es neben vollkommen gelungenen Leistungen in dieser Richtung wie dem keusch-herben Bild „Junges Mädchen" und dem einen der Selbstbildnisse, auch Arbeiten von erstaunlicher Auflockerung und von graziös-prickelndem Vortrag, wie etwa seine bizarre „Salome".

Wenn man sich den Nachlaßkollektionen von Toby E. Rosenthal und Franz Simm

OTTO DILL — TIGER

Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

LOIS GRUBER — POLYPHEM

Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

MAX THEDY-WEIMAR HOLLÄNDISCHE FISCHERSTUBE
Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

zuwendet, wacht ein Stück Münchner Malereigeschichte auf, und man glaubt sich zurückversetzt in die Zeit, da die Genossenschaft die alleinige Trägerin des Münchener Kunstideals war und eine Glaspalastausstellung den Inbegriff des Münchner Kunstbetriebs darstellte. Heute klingt das wehmütig herüber. Wo sind die geruhsamen Zeiten dieses Kunstmünchnertums hingekommen? Wohin diese innere Geschlossenheit der künstlerischen Gesamtproduktion? Wohin diese Andacht im einzelnen, diese liebevolle Durchbildung des einzelnen Bildes? Staunend steht man vor den Interieurs Rosenthals (Abb. S. 410). Welcher warme, goldtonige Glanz der Malerei, welche Stimmung und welcher Fleiß! Das war die Zeit, da die Münchner Maler von einer verräucherten Tiroler Bauernstube zur anderen liefen, in Klostergängen, Sakristeien und Schlössern sich umtaten, Studien über Studien malten, die ihnen nichts weiter waren als „Material" und die sie daher nie zeigten oder ausstellten. Jetzt in ihren Nachlässen gefunden und aufgestöbert, erscheinen diese Studien einer in der Anschauung malerischer empfindenden, dagegen im Schaffen viel weniger malerischen Generation als wahre Wunderwerke. Rosenthals wie Simms Hauptwerke gelten der Mehrzahl der Kunstfreunde nicht mehr eben viel. Man erkennt wohl an, welche Feinheit der Malerei auf einem spitzpinseligen Empirebild Simms beobachtet werden kann, wie delikat und locker er ein Biedermeierpärchen ins Grüne setzte, oder welche Geschicklichkeit und Fülle handwerklichen Könnens eine Bildschnitzergeschichte Rosenthals einschließt. Aber die Motive gehen nicht mehr ein. Wir legen mit Recht größeres Gewicht auf die Malerei als auf die Erzählung. Und wie wir den ganz frühen, sachlichen Bildern Defreggers und Grützners, da der eine seine „Almwiese" und seine Pustertaler Bauernhäuser, der andere seine tonigen, unstaffierten Klosterkellerbilder malte, den Vorzug geben vor der Anekdotenmalerei ihrer späteren Zeit, so halten wir es auch bei Rosenthal und Simm, freuen uns, wenn der eine das Haller Stadtarchiv in malerischer Unordnung, einen plastikreichen Winkel im Regensburger Dom oder eine Jenbacher

KARL VON MARR — MÄDCHENBILDNIS

Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

Bauernstube, der andere seine Würzburger Schloßinterieurs oder das frohe Farbenspiel der barocken Apotheke im Germanischen Museum ins Bild setzt. In Werken dieser Art, die unbewußt und wie beiläufig entstanden, liegt die Hauptkraft und der höchste Reiz der älteren Münchner Malerei.

Das darf natürlich nicht im engsten Sinn für das Interieurbild genommen und verstanden werden. Die beste Tradition der vorimpressionistischen Münchner Malerei bezieht auch die Landschaftsmalerei und das intime Bildnis ein. Die ältere Münchner Landschaftsmalerei bewegte sich, wenn sie ohne Staffage (Spitzweg ist eine Ausnahmeerscheinung) und ohne Pathos (Rottmann ist nicht minder eine Ausnahmeerscheinung) auskommen wollte, auf den ihr gemäßen Bahnen, die hier durch den Nachlaß August Splitgerbers, der ein Meister in dem Naturausschnitt kleinsten Formats war, gut angedeutet werden. Für das intime, auf völliger geistiger Durchdringung der zu porträtierenden Persönlichkeit beruhende Bildnis ist das Leuthold-Porträt des später auf die Abwege süßlicher Damenmalerei geratenen Georg Papperitz † ein starkes Zeugnis.

Indes wird die gute Münchner Tradition nicht nur durch Arbeiten aus Nachlässen vertreten, sie wirkt auch bei den Lebenden weiter und springt zuweilen sogar in merkwürdiger Verjüngung und Auffrischung auf den Nachwuchs über. Diese Erscheinung zu erkennen und sorgfältigst zu pflegen, muß Sache der Vorstandschaft der Künstlergenossenschaft sein. Mit der Angliederung einer zweitklassigen Secessionsfiliale ist nichts erreicht, wichtig ist

LUDWIG BOLGIANO FRÄNKISCHE HÄUSER

Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

HANS HEIDER RAUHREIF

Ausstellung 1918 der Münchner Luitpoldgruppe

dagegen die Aufrechterhaltung des durch die Ueberlieferung gegebenen malerischen Prinzips, und das um so mehr, als sich schon lange wieder Stimmen hören lassen, daß der Impressionismus überwunden sei und daß eine neue Richtung der Malerei vielmehr dort anknüpfen müsse, wo heute die Genossenschaft mit ihren besten Erscheinungen stehe.

Der Weimarer MAX THEDY, ein einstiger Wilhelm von Diez-Schüler, ist ein Vertreter dieser Richtung, nicht weniger sind es Landschafter, wie GIETL, GAMPERT, der kürzlich verstorbene LUDWIG HOFELICH, STRÜTZEL, von dem namentlich ältere Arbeiten durch ihre wunderschöne Tonigkeit auffallen, WENGLEIN, der leider nicht zur Stelle ist, von Jüngeren LUDWIG BOLGIANO, der poetische Arbeiten aus unterfränkischen Städtchen geschickt hat (Abb. S. 418), WALTHER KÜHN, ein verheißungsvoll aufsteigender Landschafter, HALBERG-KRAUSS und, stark ins Stilistische übersetzt, MARGARETE MÜLLER-ANDERS mit dem Pastell „Ueber allen Wipfeln ist Ruh'“.

RUDOLF HESSE nimmt im Porträt die tonige, weich vertriebene Manier der älteren Münchener Malerei auf (Abb. S. 412). Indessen läßt er es mit dem duftigen Sfumato nicht genug sein, sondern sucht hinter das persönliche Geheimnis seiner Modelle zu kommen und ihre Wesenhaftigkeit zu erschöpfen. Sein malerischer Vortrag ist elegant und flüssig, wenn er sich auch nicht mit der schimmernden Brillanz der ungemein bravourös und packend gemalten Bildnisse KARL VON MARRS (Abb. S. 417) oder der etwas biedermeierlich-steifen Grazie CORNEILLE MAX' (Abb. S. 420) messen kann. Von jüngeren Erscheinungen sei noch CONSTANTIN GERHARDINGER genannt, ein Vielversprechender, der sich allerdings diesmal damit begnügen mußte, seine Visitenkarte abzugeben. Sehr glücklich ist wieder mit mehreren Werken der Tiermaler OTTO DILL vertreten, ein junger Künstler, der zwar ersichtlich auf Zügels Schultern steht, aber darüber hinaus zu möglichster Selbständigkeit strebt (Abb. S. 414). Er hat den Rezept-Impressionismus der Zügel-Schule auch tatsächlich schon hinter sich gelassen.

Ein hoher Genuß erwartet die Freunde der Graphik: in einem gesonderten Sälchen hat PAUL HERRMANN-Berlin eine Ueberschau über seine neueren Radierungen zusammengestellt, und da weiß man nicht, worüber man sich mehr wundern soll: über die Mannigfaltigkeit der Motive, die Herrmann von allen Seiten zuströmen, oder über die Gestaltungskraft und fabelhafte Beherrschung der Technik, deren er sich in all ihren Spielarten bedient, um der Fülle seiner Gesichte Herr zu werden.

Die *Luitpold-Gruppe* macht leider einen ziemlich zerrissenen und unklaren Eindruck. Daß ihr Führer, der zugleich ihre interessanteste künstlerische Persönlichkeit ist, FRITZ BAER, fehlt, bedauert man ungemein; Maler, die in seine Spuren treten, wie PETUEL, HEIDER, der sich zum Schneemaler von schöner

OTTO GRASSL — JUGEND
Ausstellung 1918 des Münchner „Bund“

Beherrschung seiner nicht gerade sehr umfangreichen Mittel entwickelt (Abb. S. 418), HENRIK MOOR, ADOLF DES COUDRES, vermögen ihn trotz allen Bemühens nicht zu ersetzen. Das improvisierende Talent des eleganten, modischen Malers WALTER SCHNACKENBERG beherrscht unter solchen Umständen etwas zu ausschließlich das Gesamtbild der Gruppe, und ernsthaftere Arbeiten, wie sie der feine Landschafter STOCKMANN, der hier, vom Zwange der humoristischen Illustration befreit, einen tiefen Atemzug zu tun scheint, der vielseitige, derbe J. A. SAILER, HARRY SCHULTZ, OTTO PIPPEL u. a. bieten, kommen darüber zu kurz.

Auch die „*Bayern*" haben diesmal nichts wesentlich Neues zu sagen. Eine Anzahl tüchtiger Mitglieder ist gerade dieser Gruppe durch widrige Umstände verloren gegangen. Man freut sich natürlich der leckeren Interieurs, die BLOS und der vielseitige ERNST LIEBERMANN ausstellen, staunt über die Intimität einer kleinen hellgrünen Landschaft URBANS, der sich sonst in seinen Monumentalbestrebungen nicht genug tun kann und über maltechnischen Experimenten gar nicht zur Auswirkung seiner künstlerischen Persönlichkeit kommt, aber restlos befriedigt ist man in diesem Saal eigentlich nur von den eminent koloristischen Arbeiten GEFFCKENS, hinter deren scheinbar leichter, spielerisch hingeworfener Mache ein ungeheures Können steckt.

Der „*Bund*" hat sich offenbar innerlich sehr gefestigt. Mit SCHIESTL an der Spitze hat er sich auf das Altertümliche, auf eine Schwind- und Hans Thoma-Stimmung eingerichtet, wirkt recht abgeklärt und gediegen. Der junge OTTO GRASSL, der hier ausstellt, ist ein zierlicher Märchenpoet von inniger Zartheit (Abb. S. 419), der Landschafter C. O. ARENDS tritt in Wengleins Fußtapfen, doch ist er koloristisch kühner und in der Bildarchitektur auf dekorative Wirkungen bedacht (Abb. S. 413).

CORNEILLE MAX — DIE FLIEGE

Ausstellung 1918 der Münchner Künstlergenossenschaft

HERMANN HAHN ELEGIE (EISEN) HERMANN HAHN WEIBL. STUDIE (EISEN)
Ausstellung 1918 der Münchner Secession

II. DIE SECESSION

Auch in diesem Jahr hat die „Secession" einen Monumentalsaal eingerichtet, aber er ermangelt des starken Klangs, der im Vorjahr von dem Sturmbilde des Tirolers Egger-Lienz und von den schönen Arbeiten des Berliners Willi Jäckel ausging. Was EGGER-LIENZ heuer zu zeigen hat, ist weit matter und grenzt, in der unbesorgten formalen Ausbeutung seines vorjährigen Erfolges, an Manier. LEO PUTZ als Monumentalmaler mit einer „Panik" will mir nicht recht eingehen; seine Aktmalerei verlangt Intimität, wie man sie in vorbildlicher Selbstbeschränkung bei HUGO V. HABERMANN antrifft, der heuer einer künstlerisch überaus ergiebigen Ernte sich rühmen kann (Abb. S. 425). In den Monumentalsaal zurückkehrend, stellt man die Rokokofreudigkeit fest, mit der HÜTHERS große dekorative Bilder gemalt sind: es ist nicht Rokoko im Motiv, wohl aber in der freudigen Bejahung des Lebens und alles Lebendigen. Einige kleine Bilder des gleichen Künstlers, namentlich die Bildnisse von Negerinnen, gewähren Einblick in sein intimes Schaffen und in seine saubere Technik. EGON SCHIELES großformatige Bilder erinnern mit ihrem slawischen Einschlag stark an die Erzeugnisse der Wiener Werkstätten: überkultivierter, fast dekadenter Geschmack, kunstgewerblich ausgemünzt. Auch WINTERNITZ ist unter die Monumentalen gegangen, sein „Parsifal" ist indessen nicht ohne einige Gezwungenheit und man hält sich lieber an eine frühere Arbeit des Künstlers wie die „Andacht" oder an die im Ausdruck auf den Münchner Impressionismus gestimmten Bilder wie den „Sommertag". Eine neue Erscheinung in dieser Umgebung ist FRITZ

FRITZ ERLER

EROBERTES DORF

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

KARL J. BECKER-GUNDAHL ZIMMERMANN
Ausstellung 1918 der Münchner Secession

ALBERT VON KELLER — JAVANERIN

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

HUGO VON HABERMANN — HALBAKT MIT ROTEM MANTEL

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

FRITZ SCHERER — WASSERBURG AM INN

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

SCHERER, der bisher bei den Juryfreien ausstellte, dessen starke formale Begabung in seinen kraftvoll gestalteten Landschaften (Abb. S. 426) ausschwingt: man fühlt sich vor den Werken dieses Künstlers an Richard Pietzsch erinnert, aber er ist noch strenger, herber und frischer, köstlich in einer gewissen Ungelenkheit, die er sich möglichst lange bewahren möge.

ANGELO JANKS Historienbild, das einen Kaisereinzug in die Stadt Freiburg zum Gegenstand hat, ist klugerweise nicht zu den Monumentalbildern gehängt worden: Jank kam es auch tatsächlich weder auf monumentale noch auf dekorative Wirkung an; er wollte ein intimes Kostümbild malen und das ist ihm gelungen; allerdings werden nicht viele der Ausstellungsbesucher beurteilen können, welche hohe malerische Begabung sich mit unendlichem Fleiß verbinden muß, um ein Werk dieser Art zustande zubringen. Dagegen hätte man LUDWIG VON HERTERICHS eigenartig komponierten „Jäger" (Abb. S. 429), ein Bild von vornehmster dekorativer Haltung, das in seiner energischen Vereinfachung und betonten Weglassung allen Beiwerks zu machtvoller innerer Größe aufsteigt, und ROBERT VON HAUGS kostümlich feines Schulreiter-Bild (Abb. S. 433) nach Belieben den sogenannten monumentalen Arbeiten gesellen können; sie hätten für BECKER-GUNDAHLS wuchtigen, ungeheuer schmissig und überzeugend gemalten „Zimmermann" (Abb. S. 423) gute Nachbarschaft gegeben, denn das sind drei Werke, die auf verwandter geistiger Basis ruhen.

A. v. KELLER (Abb. S. 424), dessen Kollektion wieder durch ihre Qualität und Mannigfaltigkeit hervorsticht, SCHWALBACH, ZÜGEL, SCHRAMM-ZITTAU, GRÖBER (Abb. S. 427), PIEPHO, PANKOK, PIETZSCH, W. L. LEHMANN, LANDENBERGER, SAMBERGER, NISSL, HUMMEL, DAMBERGER sind in sich geschlossene Persönlichkeiten, deren keine je eine Niete zieht, allerdings überraschen sie uns auch nicht durch merkwürdige Arbeiten: Kerntruppen der Secession, halten sie auf gediegene Leistungen, die der Ausstellung Haltung geben.

Indessen fehlen erfreulicherweise auch die Experimenteure und in ihrem Zug die Jungen

HERMANN GROEBER — DAS KLEINSTE

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

nicht. Das heiße Werben der „Secession“ um einen tüchtigen Nachwuchs, in dem der Impressionismus in neuen Spielarten volltönig weiterklingt, hat schon manches bemerkenswerte Resultat gezeitigt. Einige dieses Secessions-Nachwuchses sind uns schon früher und namentlich von gelegentlichen Ausstellungen in der Galerie Baum bekannt. So JULO FEHR, der farbig-verhaltene, zumeist auf ein neutrales Perlgrau gestimmte, pikante Damenbildnisse malt (Abb. S. 434), und LUDWIG GRIEB, der in kecker Weißmalerei dem alten impressionistischen Thema des Straßenbildes im Schnee neue Seiten abgewinnt. Hierher gehört auch LUDWIG BOCK, der neben Stilleben von saftiger Farbigkeit und ungewöhnlicher Komposition kleine Figurenstücke von hohem Reiz in Bewegung und Stimmung zeigt, und OTTO WIRSCHING, dessen poetische Bilder in strahlendem Farbenglanz wie altes Kirchenglas prangen. HEINZ POREP, der gleichfalls zu dem Kreis dieser Secessionsjugend zählt, ist diesmal nur mit Graphik und Aquarellen zur Stelle. Ein etwas rauhes, aber temperamentvolles und ganz und gar selbständiges Schaffen kennzeichnet die heuer zum ersten Male erscheinende Malerin ROSA PREVOT-FRANKFURT, die namentlich mit einigen kühn und sicher hingesetzten Akten anzieht. Scherers wurde schon gedacht, es seien wenigstens namentlich noch SCHMID-

FICHTELBERG, RUDOLF HAUSE, GEORG JAUSS und GEORG RALL genannt; natürlich auch der von der Ausstellungsleitung etwas forcierte EDUARD BAUDREXEL, dessen Bedeutung mir auch nach seinem Hauptwerk „Die apokalyptischen Reiter“ nicht einleuchten will; der Künstler versprach nach seinen Aquarellen, die man im Vorjahr sah, mehr, als er jetzt zu halten vermag.

Von älteren Künstlern begibt sich ROBERT ENGELS immer wieder unter die Experimenteure; die schöne, sichere Ernte seiner farbig gehöhten Zeichnungen genügt ihm nicht. Ebenso hält es ADELBERT NIEMEYER, der, allerdings ohne völlig zu überzeugen, sich mit malerischen Problemen der jüngsten Generation beschäftigt: derartiges zu versuchen, ist sicher gut und nützlich, aber es ist keine Veranlassung gegeben, es auszustellen. KLOSSOWSKI, der literarische Maler, probiert weiterhin, wie sich die koloristischen Werke eines Delacroix zeitgenössisch um- und auswerten lassen,

C. H. SCHRADER-VELGEN — IM PARK

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

LUDWIG VON HERTERICH

DER JÄGER

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

BERNHARD BUTTERSACK GROBENBACH IM MAI

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

und SCHRADER-VELGEN, der in den letzten Jahren wie aus der Erstarrung zu neuem Leben erwachte, setzt seinen Siegeslauf mit einigen Bildern von innerer Leuchtkraft und strahlender Schönheit fort (Abb. S. 428). KARL REISER hat sich wenigstens bei einigen Arbeiten von seinen alten Werdenfelser Motiven loszumachen gewußt: er hat sich in die Turmstube der Münchener Technischen Hochschule gesetzt und von dieser Warte aus Bilder aus dem Häusergewirr der Stadt herausgeschnitten, die, atmosphärisch so völlig anders bedingt als die föhnigen Gebirgslandschaften, die er sonst malt, den Künstler zu neuen Erkenntnissen und Ausformungen führten.

Bei den Plastikern der Secession regt sich, im Gegensatz zu der ganz eingefrorenen Plastik der Genossenschaft, frisches Leben. Namentlich unter den Plaketten- und Medaillenkünstlern begegnet man neuen, verheißungsvollen Leuten. HERMANN GEIBEL, ein junger Künstler von gotischer Rasse, erfuhr hier schon einmal eingehendere Würdigung: man freut sich, ihn auf guten Wegen weiterschreiten zu sehen. Eine Lutherbüste, die HANS SCHWEGERLE in Eisen gießen ließ, ist von mitreißender Wucht (Abb. S. 436). Klar und durchsichtig ist der überlebensgroße Kopf einer modernen Bavaria von ADOLF VON HILDEBRAND (Abb. S. 437), locker und prickelnd das pikant und schmissig aufgebaute Frauenporträt JÄCKLES (Abb. S. 435), von herber Anmut ein kleines Figurenpaar von HERMANN HAHN (Abb. S. 421), der dagegen bei seinem Relief für ein Kriegergrab eine weniger glückliche Hand hatte.

Auch bei der Secession gibt es Kollektivausstellungen. Die eine gilt FRITZ ERLER, der mit der einhämmernden Wucht, deren er fähig ist, erfüllt von dem heißen Atem des eigenen Erlebnisses, Kriegsbilder zeigt, die jenseits der Wirklichkeitsabschrift stehen, bei denen das Tatsächliche schon „verdaut" und in die Sphäre des Allegorischen hineingehoben ist (Abb. S. 422). Die beiden anderen Sammelausstellungen sind friedfertigerer Art. Aus TONI VON STADLERS Nachlaß (Abb. S. 431) und aus dem Besitzstand des kürzlich sechzig Jahre alt gewordenen BERNHARD BUTTERSACK (Abb. S. 430) ist je ein Saal mit Landschaften gefüllt worden. Es gehört

TONI VON STADLER † AMMERSEE

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

G. BEDA ERINNERUNG AN SEEHAUSEN

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

zu den schönsten Genüssen, die die Ausstellung zu vermitteln vermag, sich in diesen Sälen umzutun und sich von dem brünstigen, innigen Naturgefühl der beiden führenden Landschafter der Gruppe umschlingen zu lassen. Sie miteinander zu vergleichen, geht nicht an. Wenn man sagt, Stadler sei kühler, zackiger, ferner, duftiger gewesen, Buttersacks Teil dagegen sei Wärme, Tonigkeit, Rundung, Fülle, Gegenständlichkeit, so können sich für den, der die Werke beider Künstler nicht kennt, damit eher falsche, als aufschließende Vorstellungen verknüpfen. Doch treffen sich beide Künstler in einem: am schönsten sind ihre früheren Werke, als sie noch, ferne dem Pleinairismus, ganz sich selbst gaben.

III. DIE NEUE SECESSION

(EINE GLOSSE)

Das Besondere dieser Gruppe macht die Kühnheit und Steilheit der Arbeiten der einzelnen Mitglieder aus, nicht irgendwelches Programm. Die Neue Secession hat kein Programm. Wer ihre Ausstellung expressionistisch nennen wollte, schösse am Ziel vorbei. Sie trug sich einst mit dem Plan einer Vorkämpferschaft dieser Richtung, heute ist nur noch ein Kreis innerhalb des Kreises dieser Richtung ergeben. KLEE, KANOLDT, SCHARFF, COESTER, bis zu einem gewissen Grade auch SEEWALD, der sich allmählich zu finden scheint, sind die eigentlichen Träger der problematischen Idee. GENIN und PELLEGRINI blieben auf halbem Wege abwartend stehen. SCHARFF hat diesmal seine Prinzipien in unerbitt-

ROBERT VON HAUG — SCHULREITER

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

licher Weise auch plastisch zur Geltung gebracht. Ein Frauenakt ist von höchster Seltsamkeit. Indessen hielt der Künstler an sich, als ihm auch im plastischen Porträt Gelegenheit geboten gewesen wäre, die äußersten Konsequenzen zu ziehen. Seine Bildnisbüste eines Münchener Kunsthistorikers ist von merkwürdiger Beherrschtheit. Vor konkreten Aufgaben versagt der Expressionismus. WALTER PÜTTNER (Abb. S. 439 u. 442) ist völlig unexpressionistisch: eine leicht manierierte planimetrische Zerlegung des Hintergrundes macht es nicht aus. Püttner hat neben neue Stilleben mit Puppen eine Arbeit gleichen Motivs aus dem Jahre 1907 gestellt (es war damals, als die „Scholle" noch im Vollsaft stand). Man merkt die starke Entwicklung, die der Künstler inzwischen genommen im Sinne der Qualitätssteigerung, des Aufstiegs, der Erfrischung der Farbe. Aber man verspürt nirgends eine geistige Umstellung. Noch weniger bei den Künstlerpaaren Caspar und Jagerspacher. KARL CASPAR malt religiöse Bilder, aber er läßt es sich nicht einfallen, die Mystik des expressionistischen Gottesbegriffes, um die z. B. JOSEPH EBERZ ringt, in seine Bilder zu bringen. Er hat nur an der starken, aufgelösten koloristischen Wirkung Interesse. Man verspürt da zuweilen den Zusammenhang mit Herterich. MARIA CASPAR-FILSER dankt man den feurigsten

A. FEHR DAME MIT FÄCHER

ERICH BÜTTNER SPUK

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

KARL JAECKLE

PORTRÄTSTUDIE

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

HANS SCHWEGERLE — LUTHER (EISEN)

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

dekorativen Eindruck, den die Ausstellung zu geben vermag. JAGERSPACHER (Abb. S. 440 u. 441) ist von unendlicher koloristischer Grazie, seine Farbenensembles sind zart, weich, oft süß. Eine Regenstimmung von HELENE JAGERSPACHER (Abb. S. 443) hat Charakter. WALTER TEUTSCH (Abb. S. 443) gemahnt ans Rokoko. BLEEKER, der diesmal nur als Maler aufzieht, wirkt fast impressionistisch. Mitten unter diesen der sanfte, elegische SIECK. Und dann wieder die wilden Sachen der Propheten und Erzväter MUNCH, KOKOSCHKA, MARC — wer will da von Einseitigkeit, von Programm sprechen? Aber vielleicht ist es gut so. Die Bewegung hat sich ausgetobt, nun muß sie sich finden. Das hat Zeit. Wo so viele ernsthafte, auf Ziel und Klarheit, nicht auf momentanen Erfolg und Bluff bedachte Künstler am Werke sind wie hier, wird wohl einmal Gutes herauskommen. Auf alle Fälle ist die ernste künstlerische Arbeit für jeden einzelnen nicht umsonst getan. G. J. WOLF

Man kann nicht in das Reich der Kunst eindringen mit Eigendünkel, noch mit Geld, noch mit Verstand; man kann nur eindringen mit großer Liebe und mit großer Empfindsamkeit. Raffaelli

ADOLF VON HILDEBRAND

BAVARIA (EISEN)

Ausstellung 1918 der Münchner Secession

KARL CASPAR — MUTTER UND KIND

Ausstellung 1918 der Münchner Neuen Secession

FREIE SECESSION BERLIN 1918

Man kommt in Verlegenheit, wenn man über die Ausstellung der Freien Secession berichten soll. Denn fast alle guten oder zum mindesten beachtenswerten Werke rühren von bekannten Künstlern her. Man muß also wieder einmal von Thoma, Trübner, Klinger, von Leistikow, Liebermann und Slevogt und von jenen jüngeren Malern sprechen, die seit ein paar Jahren bekannt und anerkannt sind. Ueber die älteren und jüngeren Künstler ist aber in dieser Zeitschrift soviel geschrieben worden, daß sich kaum etwas Neues sagen läßt.

Obgleich die Ausstellung eine Reihe von schönen Werken enthält, ist sie als Kunstschau einer fortschrittlichen Gruppe mißlungen. Denn man besucht ja schließlich die Freie Secession nicht mehr, um Thoma, Trübner oder Liebermann kennen zu lernen; das Interesse wendet sich hier den Werken jüngerer Künstler zu. Die sind leider schlecht vertreten; Namen bisher Unbekannter, die man sich merken muß, tauchen nicht auf. Das könnte melancholisch stimmen, wenn man nicht wüßte, daß die Beschickung einer Ausstellung im Kriege noch mehr als sonst von Zufällen und widrigen Umständen abhängig ist, und wenn nicht

WALTHER PÜTTNER — RAUMBILD

Ausstellung 1918 der Münchner Neuen Secession

andere, geglücktere Ausstellungen bewiesen, daß es um den Nachwuchs nicht so schlecht bestellt ist, wie es hier der Fall zu sein scheint. Jugendfrisch und zugleich gefestigt und ausgereift wirken hier allein jene Künstler, die schon seit einigen Jahren als die neuen Führer der Freien Secession anzusehen sind.

Theo von Brockhusen zeigt wieder weite und tiefe Landschaften, deren wuchtiges Liniengefüge durch darüber hinstürzende helle Lichtströme aufgelockert wird. Es sind ein paar sehr schöne Bilder darunter, die bei aller leidenschaftlichen Erregtheit der Malerei ruhevoll wirken und deren starke Farbigkeit zu einer gesättigten Harmonie zusammenklingt. Mit drei Stilleben erbringt Curt Herrmann den Beweis, daß sich auch mit der zergliedernden und auflösenden Technik des Neoimpressionismus eine geschlossene, große Form geben läßt. Es ist eine wahre Lust, den Rhythmus der gleitenden Linien und der lichten, klaren Farben, die bei aller Anmut und Zartheit nie süßlich und fad erscheinen, auf sich einwirken zu lassen. Vor den Bildern Oskar Molls erinnert man sich kaum noch, daß der Künstler von Matisse herkommt. Die schönen Stilleben zeigen, daß seine kultivierte Malerei und seine Art, die Dinge zu sehen, mit den Jahren ganz persönlich geworden sind. Von den Werken Max Pechsteins stehen ein präzis herausgearbeitetes Stilleben in Grün und ein in starken, freudigen Farben temperamentvoll hingemaltes Triptychon am höchsten. Otto Müller zeigt wieder feine Kompositionen in gobelinhafter Haltung, denen ein stiller, lyrischer Reiz innewohnt. Man muß über die Ergiebigkeit des an sich sehr beschränkten Gestaltungsvermögens und der sich gleichbleibenden Ausdrucksmittel des Künstlers staunen. Wolf Röhricht, der bisher nicht sehr beachtet wurde, weiß sich in diesem Jahre besondere Geltung zu verschaffen. Die ganz auf Blau gestellte Ansicht eines Hüttenwerkes, dessen

GUSTAV JAGERSPACHER BILDNIS

Ausstellung 1918 der Münchner Neuen Secession

GUSTAV JAGERSPACHER

MUTTER MIT KIND

Ausstellung 1918 der Münchner Neuen Secession

eiserne Konstruktionen von ziehenden Rauchwolken lockernd umflossen werden, gehört in der knappen und ausdrucksvollen Malerei zu den erfreulichsten Werken der Ausstellung. Auch mit der malerischen „Landschaft mit Schloß" gelang ihm ein gutes Bild. ULRICH HÜBNER hatte, nach den ausgestellten, dunstigen Landschaften und nach einem gefälligen Stilleben zu urteilen, ein besonders glückliches Jahr, wenn er auch — ebenso wie HEINRICH HÜBNER, der unentwegt bunte Motive nett und geschickt wiedergibt — nicht zu neuen Erkenntnissen und Formen gelangt ist. EMIL ORLIK und E. R. WEISS zeigen, wie immer, wirkungsvoll hergerichtete Bilder, deren saubere Reize mehr im Zeichnerischen als in der Malerei liegen. Von MAX SLEVOGT sieht man außer dem originellen Naturausschnitt aus einem blühenden Garten zwei Damenbildnisse, ein älteres und ein wesentlich besseres, neueres, in denen sich die Leichtigkeit und der prickelnde Schmiß des Vortrages stellenweise oberflächlicher Derbheit annähern. An die gefühlvolle Kunst der Landschaftsmalerei, die WALTER LEISTIKOW neben der Produktion seiner beliebten Grunewaldmotive pflegte, erinnert eine stimmungsvolle, ein wenig weichliche Berglandschaft. MAX LIEBERMANN stellt eine Ansicht seines Landhauses in Wannsee und eine Reihe von scharf pointierten Bildnissen aus. Von HANS THOMA sind ein mit inniger Liebe gemalter großer Blumenstrauß und zwei Wandbilder da, die sich in einem Gasthaus in Frankfurt a. M. befanden und beim Abbruch des Hauses von der Wand losgelöst wurden. Man hat damit zwei wunderschöne Werke gerettet. Die trauliche Familiengruppe, „Beschauliches Dasein" genannt, ist so spröd und streng in der Form, daß keine fatale, sentimentale Stimmung aufkommt. Das zweite Bild stellt verträumt und hingebungsvoll musizierende Männer dar, die der Form und Art nach schnurrigen Gestalten Gottfried Kellers verwandt erscheinen. Jedenfalls sind die äußerlich unscheinbaren Wandbilder Thomas bedeutendere Schöpfungen als MAX KLINGERS Riesenbild für das Rathaus in Chemnitz. Das höchst problematische Werk ist nicht von der Art jener genialen Visionen, die der junge Radierer Klinger hatte, es gehört zur Gruppe der mühselig zusammengestellten und erklügelten Riesenbilder des eigenbrötlerischen späten Meisters. Das Bild, das die Bezeichnung „Arbeit—Wohlstand—Schönheit" trägt, stellt vor einer idealen, reich belebten Hafenstadt südlichen Gepräges, die „Arbeit" und „Wohlstand" symbolisieren soll, eine Gruppe ernster Männer und Frauen dar, die dem lockenden Reigen junger, die „Schönheit" verkörpernder Frauen zusehen. Die helle Landschaft mit den kleinen Figürchen der arbeitenden Menschen, deren Funktionen scharf und deutlich umrissen sind, ist eine malerisch nicht uninteressante Schöpfung voller Eigenart; auch zwei, drei der Frauen sind in der Bewegung voller Ausdruck, Anmut und Kraft. Aber die übrigen Figuren des Vordergrundes nehmen nur sorgfältig arrangierte Stellungen ein, denen der hinreißende Schwung, der überzeugende Ausdruck fehlt, und als Ganzes gehen die Gruppen des Vordergrundes in Farbe und Linie weder untereinander noch mit dem Hintergrunde zusammen. Bildet das Klingersche Gemälde rein äußerlich den Hauptanziehungspunkt der Ausstellung, so ist dem Werte und der Bedeutung nach der Saal mit 30 Bildern WILHELM TRÜBNERS der eigentliche Mittelpunkt. Man sieht Werke aus fast allen Schaffensperioden des Meisters. Obgleich die Bilder untereinander nicht alle gleichwertig sind und diese kleine Gedächtnisausstellung bei weitem nicht die erlesenste Auswahl aus der Fülle der Trübnerschen Werke

WALTHER PÜTTNER — MASKEN

Ausstellung 1918 der Münchner Neuen Secession

HELENE JAGERSPACHER-HAEFLIGER — REGENLANDSCHAFT

WALTER TEUTSCH — HERBSTLANDSCHAFT

Ausstellung 1918 der Münchner Neuen Secession

darstellt, ermißt man auch hier wieder schmerzlich, was die Kunst der Deutschen mit Wilhelm Trübner allzufrüh verloren hat.

Wer in dem Bestreben, hervorragende Bildwerke aufzustöbern, die Säle, in denen Plastiken stehen, immer wieder aufsucht, bleibt schließlich immer wieder vor den gleichen Künstlern stehen. Ein neuartiges und überragendes Werk ist nicht darunter. Man beachtet den energisch herausgearbeiteten Porträtkopf von EDUARD BICK und FRITZ HUFS sachliches Kolbe-Porträt. Man freut sich über die Schöpfungen von zwei begabten Frauen, über die reizenden Plastiken der RENÉE SINTENIS und über MARGARETE MOLLS witzige und geistreiche „Büste" und „Sitzende Frau". WILHELM GERSTEL, der sich in französischer Kriegsgefangenschaft befindet, sandte 41 klimperkleine Holzplastiken, unter denen einige groß und voller Ausdruck in der Form sind. Auch vor FRITZ KLIMSCHS schöner Marmorfigur „Abend" macht man immer wieder halt. C. PLIETZSCH

NEUE KUNSTLITERATUR

Schwarz, Karl. Augustin Hirschvogel, ein deutscher Meister der Renaissance. Berlin, Julius Bard, 1917.

Augustin Hirschvogel ist 1503 in Nürnberg geboren und mit 50 Jahren, 1553, in Wien verstorben. In den Notizen zur Nürnberger Künstlergeschichte, die uns der Schreibmeister Neudörffer hinterlassen hat (1547), erscheint er unter dem Titel „Glasmaler". Das war aber nur eine Seite seiner Tätigkeit, daneben arbeitete er in Tonwaren, war Steinschneider, machte Radierungen, „begab sich auf die Cosmography" d. h. entwarf Landkarten und war vor allem ein großer Perspektiviker und Mathematiker, schrieb auch ein Büchlein über die Geometrie (1543). Lebendig geblieben ist Hirschvogel wesentlich durch seine landschaftlichen Radierungen, die weniger durch Originalität der Empfindung als durch ihr Raumgefühl eine geschichtliche Bedeutung beanspruchen können. Die Grenzen seiner kunstgewerblichen Tätigkeit haben sich in einer wirren Tradition verloren. Die „Hirschvogel"-Krüge und „Hirschvogel"-Oefen sind als haltlose Bezeichnungen aufgegeben. Kurzum, der Mann, dessen Universalität Neudörffer gerühmt hat, war zu einem recht fadenscheinigen Begriff geworden. Da war es nun eine lockende Aufgabe, einmal zum Rechten zu sehen. Eigene und fremde Forschung zusammenfassend und begünstigt durch einen glücklichen Fund von Zeichnungen in Budapest, konnte Schwarz ein wesentlich neues Bild Hirschvogels entwerfen. Die Budapester Zeichnungen gaben der Kritik eine neue Grundlage. Das Druckwerk ist vermehrt. Man lernt die Beziehungen des Künstlers zu dem ungarischen Magnaten Perényi kennen (Bilder zu einer biblischen Konkordanz) und zu dem Wiener Diplomaten Herberstein, dessen russische Geschichte (Moscovia) er illustrierte, und bei der großen Aufgabe der Vermessung der Stadt Wien scheint er sich als Erfinder der Triangulation zu erweisen. Sicher, die universelle Bildung, die übrigens im Europa des Vasari häufig vorkommt, ist kein bloßes Dilettieren gewesen, aber eine starke Persönlichkeit kommt auch in der Schwarzschen Darstellung nicht zum Vorschein. Man gönnt Hirschvogel diese „Ehrenrettung", aber sie wird keine Auferstehung bedeuten.

Das Buch, aus einer Dissertation hervorgegangen, ist ein Muster von sauberer Arbeit und das feste Papier, der weiträumige Druck und die Breite der Ausführung, die sich an ein gemächlich zuhörendes Publikum wendet, geben einem die angenehme Illusion, in tiefem Frieden zu atmen.

H. WÖLFFLIN

EMIL PREETORIUS KARIKATUR
Mit Genehmigung des Verlags Kurt Wolff, Leipzig

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München. Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.-G., München